Die Stellung Ludwig Geyers in der deutschen Literaturgeschichte.

(Teil eines größeren Werkes.)

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock in Mecklenburg

vorgelegt von

Otto Bournot

aus Bobersberg.

Borna-Leipzig

Buchdruckerei Robert Noske

1912.

Referent: Professor Dr. Golther

Dem Andenken meines Vaters.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41553616_0088

Vorbemerkung.

Die vorliegende Dissertation ist der Teil einer Monographie Ludwig Geyers, die ungefähr gleichzeitig mit ihr im Buchhandel erscheint. Beide Ausgaben stimmen überein, nur daß die Einleitung hier um eine kurze Durchsicht der Wagner-Biographien vermehrt ist und die genaueren Quellenangaben unter dem Text beigefügt sind.

Im übrigen bin ich durch germanistische Studien zunächst auf die Biographie Richard Wagners und von hier auf Ludwig Geyer gelenkt worden. Mein bald entstandener Wunsch, dem Dichter und Künstler eine eingehende Darstellung zu widmen, hat im Laufe der zu diesem Zwecke angestellten jahrelangen Vorarbeiten seitens einer großen Zahl von Gelehrten und Bibliotheken die reichste Förderung und Unterstützung erfahren. Von allen diesen hebe ich hier nur Herrn Universitätsprofessor Dr. Wolfgang Golther zu Rostock hervor, dem ich bei der Abfassung des literarischen Teils meiner Arbeit zu ganz besonderem Danke verpflichtet bin.

Rostock, 1. Juli 1912. Otto Bournot.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

Erstes Kapitel.

Geyers parodistische Literaturkomödie „Die neue Delila“ 5

1. Vorbemerkungen 5
2. Inhalt und Technik 7
3. Die literarischen Satiren 18
4. Der literarhistorische Wert des Werkes 31

Zweites Kapitel.

Die Bühnendichtungen Geyers 36

1. „Die Braut aus der Fremde“ 36
2. „Das Erntefest“ 54
3. „Der Bethlehemitische Kindermord“ 63
4. Schlußbemerkungen 87

Inhalt des ganzen Werkes.

Vorwort.

Erster Teil. Die Abstammung und die Familie Geyers.

Kapitel 1. Die Vorfahren.
Kapitel 2. Die Familie.

Zweiter Teil. Geyers künstlerische Persönlichkeit.

Kapitel 1. Die Zeit der Entwicklung.
1. Die Jugend bis zum Abgange vom Eislebener Gymnasium.
2. Die Leipziger Studienjahre.
3. Die Wanderjahre.

Kapitel 2. Die Zeit der Reife.
1. Historische Nachrichten.
2. Geyer als Schauspieler.
3. Geyer als Sänger.
4. Geyer als Maler.
5. Schlußbemerkungen.

Dritter Teil. Geyer als Knittelversdichter.

Kapitel 1. Anregungen und erste Versuche.
1. Anregungen.
2. „Frauenlob".
3. „Die Überraschung".

Kapitel 2. Die Reste der Knittelversdichtungen aus späteren Jahren.
1. Ein Briefgedicht an Albert Wagner.
2. „Der Parnaß".

Vierter Teil. Ludwig Geyer und die Literatur seiner Zeit.

Einleitung.

Kapitel 1. Geyers parodistische Literaturkomödie „Die neue Delila".
1. Vorbemerkungen.
2. Inhalt und Technik.
3. Die literarischen Satiren.
4. Der literarhistorische Wert des Werkes.

Kapitel 2. Die Bühnendichtungen Geyers.
1. „Die Braut aus der Fremde".
2. „Das Erntefest".
3. „Der Bethlehemitische Kindermord".
4. Schlußbemerkungen.

Fünfter Teil. Geyers Tod. Rückblick.

Anhang: Literatur und Quellen.

Einleitung.

Die Literaturgeschichte hat dem Schaffen Ludwig Geyers bisher keine Beachtung geschenkt. Nur eine Notiz bei Goedeke weist kurz darauf hin. „Die neue Delila“ wird unter den Parodien der romantischen Schicksalstragödie genannt.[1])

Die Wagner-Biographien, in denen Geyer als Stiefvater Richard Wagners fortlebt, erkennen ebensowenig den Wert des Dichters, wie sie den Schauspieler und Maler zu würdigen wissen. Selbst die ausführlichste und grundlegende Carl Fr. Glasenapps[2]) begnügt sich mit der Anführung der Geyerschen Dichtungen und hebt vor allem die Gelegenheiten ihrer Entstehung hervor, da diese mit wichtigen biographischen Tatsachen zusammenhängen. Außerdem gibt Glasenapp mit wenigen Strichen den Inhalt an, hier aber deutlich erkennbar nicht auf der Durchsicht der Werke selbst fußend, sondern oft wörtlich nach den Kritiken der „Dresdener Abendzeitung“ berichtend. Nur über den in der Neuausgabe Wittmanns[3]) vorliegenden „Bethlehemitischen Kindermord“ fügt er einige treffende Urteile hinzu. Im übrigen läßt er sich durch die oberflächlichen Angaben seiner Gewährsmänner zu verschiedenen Irrtümern verleiten, die in den folgenden Kapiteln ihre Aufklärung finden sollen.

Neben Glasenapp ist noch die Wagner-Biographie von Max Koch[4]) erwähnenswert. Sie zeigt zum erstenmal den Versuch einer historischen Einschätzung des Kindermordes, der freilich in seiner Knappheit nicht befriedigen kann. Immerhin verdient aber das Gesagte volle Beachtung.

Die zahlreichen kleineren Wagner-Biographien ergänzen die Nachrichten jener in keiner Weise, und da, wo es geschieht, tauchen vollkommen unbegründete Urteile auf. So in einer der

---

[1]) Goedeke, Grundriß 8, 1 2. Aufl. S. 317.

[2]) Carl Fr. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners 4. Aufl. 1905 Bd. 1 S. 62 ff.

[3]) „Der Bethlehemitische Kindermord“, Lustspiel in 2 Aufzügen von Ludwig Geyer. Mit einem Vorworte herausgegeben und szenisch durchgearbeitet von Carl Friedrich Wittmann, Leipzig (Reclam, U.-B.) 1879.

[4]) Max Koch, Richard Wagner, Berlin 1907, Bd. 1 S. 45 ff.

jüngsten bei Julius Kapp.[1]) Wenn Geyers literarisches Schaffen und Streben einfach als wertlos bezeichnet wird, so verlangt man dafür auch einen Beweis. Doch davon keine Spur. Hier ist ebensowenig eine Durcharbeitung des Materials vorausgegangen wie in den Schriften von Bürkner[2]) u. a., die ganz zu Unrecht auf Grund der Glasenappschen Darstellung aus der Gelegenheitsdichtung ohne weiteres ein Verdammungsurteil ableiten.

So wollen die vorliegenden Untersuchungen sowohl in der Literaturgeschichte wie in der Wagner-Biographie eine Lücke ausfüllen, was für beide von gleicher Bedeutung ist. Denn jene erhält durch eine Betrachtung der Geyerschen Dichtungen einen ebenso interessanten Beitrag zur Geschichte der verfallenden Romantik, wie für diese der künstlerische Anschauungskreis, die Umgebung, in der der junge Wagner aufwuchs, ein ganz anderes Bild gewinnt. Wenn Geyer im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in seiner Literaturkomödie die schlimmste Ausgeburt jener Zeit, die romantische Schicksalstragödie, mit scharfer Satire geißelt, so ist er schon um dieser Tatsache willen beachtenswert. Und wenn er sich dann jener gegenüber in seinen Lustspielen bemüht, die unter französischem Einfluß auf die niedrigsten Stufen herabgesunkene Unterhaltungs- und Typenkomödie zu vertiefen und zum wirklichen Lustspiel zu erheben, so verfolgt er ein literarisches Ziel, das in seinem derzeitigen Wert und in seiner künstlerischen Bedeutung nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Ebenso sehr, wie die Literaturgeschichte die Schicksalstragödie und das damalige Lustspiel verurteilt, muß sie eine Persönlichkeit zu schätzen wissen, die sich solchen Zeitströmungen entgegengestellt und sie zu beseitigen versucht hat.

Damit ist auch für die Wagner-Biographie der Wert des Geyerschen Schaffens erwiesen. Denn es bleibt wohl nicht nur ein Zufall, daß gerade er der Jugenderzieher des Mannes wurde, der die deutsche Bühne von allen ihren Schlacken reinigte und dem deutschen Volke sein eigenstes Drama schenkte. Mag der Unterschied zwischen den Zielen und den Leistungen beider auch noch so groß sein, mögen beider Wege auch vollkommen voneinander abweichen, so darf man doch mit Fug und Recht behaupten, daß Ludwig Geyer bereits dem jungen Richard Wagner die hohe Auffassung von der dramatischen Kunst und dem Theater überhaupt in das Herz pflanzte, und daß der Gedanke einer Reform, einer sittlichen Hebung bereits in den

---

[1]) Julius Kapp, Richard Wagner, Berlin u. Leipzig 1910, S. 2 f.
[2]) Richard Bürkner, Richard Wagner, Jena 1908, S. 2 f.

Jahren der ersten Theatereindrücke dem Knaben als Ideal hingestellt wurde.

Ein solcher ist auch bei Ludwig Geyer vorhanden, wenn man dessen Ziele mit dem derzeitigen Bühnenrepertoire vergleicht. Doch darf man seine Einflüsse auf Wagner natürlich niemals in Einzelheiten suchen. Sie liegen nur in der hohen Kunstauffassung und dem Grundideal überhaupt, da aber um so sicherer und deutlicher begründet.

Außerdem ist Geyers Streben nach einer deutschen Kunst, seine Liebe zum deutschen Wesen, sein Abscheu gegen fremde Einflüsse und sein glühender Patriotismus, die ihn wie seinen Freund Carl Maria von Weber vor den Zeitgenossen auszeichneten, entschieden auf Richard Wagner übergegangen. Auch hier hat der Einfluß des Elternhauses die besten Keime gelegt.

Für alles Weitere dagegen war Richard noch zu jung, um von dem Stiefvater Anregungen zu empfangen. Als $7\frac{1}{2}$jähriger Knabe hat er an dessen Grabe gestanden; aber die Hochschätzung, die er ihm innerlich und äußerlich bis in sein hohes Alter hinein bewahrte, erfuhr bereits damals eine tiefe und wirkliche Begründung: nur allzusehr war das künstlerische Empfinden des Stiefvaters auf den gleichen Ton gestimmt, wie das des Knaben, der freilich solche Zusammenhänge höchstens ahnte und sie erst in späterer Zeit verstand. Nicht umsonst bereitete Frau Cosima dem Sechzigjährigen eine besondere Geburtstagsfreude, als sie ihn mit einer Aufführung des Bethlehemitischen Kindermordes überraschte.[1]) Hier mag manche Erinnerung an die Jugendzeit wach geworden sein, in der der Stiefvater dem Knaben ein Ideal in die Brust legte, das in der Zwischenzeit die herrlichsten Blüten getrieben hatte.

Doch so deutlich auch das Ziel und das Streben danach bei Geyer zu erkennen ist, so hat er dieses doch in seinem ganzen Umfange nicht erreicht. Zwar sind „Die neue Delila“ auf der einen und „Der Bethlehemitische Kindermord“ auf der anderen Seite bereits wertvolle Höhepunkte. Trotzdem hat der frühzeitige Tod[2]) auch den Dichter Geyer mitten aus der Entwicklung herausgerissen, wie es bei dem Schauspieler und Maler der Fall war. Erst in den letzten sechs Jahren begonnen, ist sein literarisches Schaffen nicht mehr zur vollen Reife gelangt. Neben bedeutungsvollen Ansätzen und Versuchen müssen die folgenden Kapitel doch auch hier und da noch manchen an-

---

[1]) vgl. Wittmann a. a. O. S. 8ff.

[2]) Am 30. September 1821; vgl. Glasenapp a. a. O. S. 76. Geyer starb im 43. Lebensjahre.

fängerhaften Mangel, manche Ungeschicklichkeit und Nachlässigkeit hervorheben, die sogar einmal zur Verurteilung eines ganzen Werkes führen werden.

Auszunehmen von den folgenden Untersuchungen sind allein Geyers kleinere Gelegenheitsgedichte. Zu allen möglichen Familienfesten verfaßt, erregen sie weder in der Form noch im Inhalt ein weiteres literarisches Interesse. Nur eine Biographie Geyers hat sie zu beachten, nicht aber seine literarische Würdigung. Einer solchen dürfen vielmehr neben der Literaturkomödie „Die neue Delila“ nur die Bühnendichtungen „Die Braut aus der Fremde“, „Das Erntefest“ und „Der Bethlehemitische Kindermord“ zur Grundlage dienen.

Erstes Kapitel.

Geyers parodistische Literaturkomödie „Die neue Delila".

1. Vorbemerkungen.

Als frühestes Werk Geyers ist bei zeitlichem Vorgehen die parodistische Literaturkomödie „Die neue Delila, ein anfangs lustiges, aber gegen das Ende höchst trauriges Schäfer- und Ritterspiel in einem Akt" zu nennen. Obgleich eine äußere Anregung nirgends belegt ist, lassen doch einige Anspielungen auf nächste Dresdener Bekannte vermuten, daß das Werk eine von den Dichtungen war, die Karl August Böttiger[1]) gelegentlich der zahlreichen Geselligkeiten und künstlerischen Unterhaltungen im Hause Geyers bezeugt. So deutet vor allem der bereits von Glasenapp (a. a. O. S. 62) in dieser Weise in Anspruch genommene Vers:

„Der lügt ja ärger noch als Bösenberg in Dräsen"

darauf hin, daß die Aufführung vor einem Kreise Dresdener Schauspieler vor sich ging, welche die launigen Einfälle und humoristischen Schnurren des unverwüstlichen Komikers Bösenberg aus den Theaterproben zur Genüge kannten.[2]) Außerdem macht aber die später zu erwähnende Verspottung der Dresdener Theaterkritiker eine solche Zuhörerschaft wahrscheinlich, wie die zahlreichen literarischen Satiren durch den damaligen Spielplan bedingt sind, der auch in Dresden das niedrige Niveau der anderen Theater nicht übertraf.

Schließlich besteht von Richard Wagner selbst eine Erinnerung, im häuslichen Kreise einer solchen Aufführung der neuen Delila beigewohnt zu haben, wobei Geyer und sein Freund' der Kriegsrat Georgi, die Hirtenrollen vertraten.[3])

---

[1]) K. A. Böttiger, Ludwig Heinrich Christian Geyer, ein Nekrolog. Dresdener Abendzeitung 1821 Nr. 259 u. 260 vom 29. u. 30. Oktober.

[2]) R. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, Dresden 1862, berichtet, daß Bösenberg seine Kollegen während der Proben durch allerhand Erzählungen à la Münchhausen aufs beste zu unterhalten wußte.

[3]) Glasenapp a. a. O. S. 62.

Anscheinend sind die versammelten Kollegen künstlerische Gesinnungsgenossen Geyers gewesen, denen er in der Komödie seine gesamten literarischen Anschauungen vorlegte. Das Werk spricht des Dichters Verhältnis zur zeitgenössischen Romantik in klaren und scharfen Satiren aus und gibt indirekt manche Andeutung über seine eigenen Ziele. Es ist für seine literarhistorische Beurteilung das wichtigste Dokument und liefert den besten Beweis, daß ihm eine Besserung und Vertiefung des Bühnenrepertoires als Ideal vorgeschwebt hat.

Dabei bleibt die Gelegenheit der Entstehung vollkommen gleichgültig, wenn man ihr nicht im Gegenteil eher Dank wissen muß, daß sie eine Aufzeichnung und Zusammenstellung der Ansichten des Dichters veranlaßt hat. Und ebenso bedeutungslos ist für diesen Zusammenhang die nähere Zeitbestimmung, da wir es in der gesamten literarischen Periode, die Böttiger erst seit 1815 bezeugt, in Geyer mit einem in seinen Urteilen gereiften und gefestigten Manne zu tun haben.

Immerhin halte ich „Die neue Delila“ zeitlich für Geyers erstes größeres Werk. Nachdem er sich seit dem Jahre 1815 in kleineren Gelegenheitsgedichten geübt hatte, machte er mit diesem zum erstenmal den Versuch einer breiteren dramatischen Konzeption. Dabei blieben die wichtigsten technischen Mängel, die schon im Aufbau jener zu finden waren, hier noch ebenso bestehen, wie sie auch in dem 1817 geschaffenen ersten Lustspiel „Die Braut aus der Fremde“ zu finden sind. Die für spätere Jahre bezeugten Werke zeigen solche nicht mehr. Mit der „Überraschung“ und „Der Braut aus der Fremde“ gehört „Die neue Delila“ technisch unbedingt zusammen, so daß ich wohl nicht fehl gehe, ihre Entstehung in die Zeit von 1815 bis 1817 zu verlegen. Die unten folgende technische Analyse wird zum Beleg dienen. Daß das Werk im übrigen auf keinen Fall in eine noch frühere Zeit fällt, dafür sprechen auf der einen Seite die Anspielungen auf die auch in Dresden erst seit 1815 im Spielplan überwiegende Schicksalstragödie ebenso[1]) wie die erwähnte Erinnerung Richard Wagners. Die letztere kann bei ihrer allgemeinen Art jedoch nicht für eine nähere Bestimmung in Frage kommen.

Daß „Die neue Delila“ jemals eine öffentliche Aufführung erlebt hat, darf man bei ihrer ganzen Tendenz kaum vermuten. Trotzdem wurde das Werk nach dem Tode Geyers zweimal gedruckt, welche Tatsache allein schon für seine individuelle

[1]) Nach den gesammelten Theaterzetteln der Kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden-N.

Stellung in seiner Zeit sprechen kann. Der Leipziger Verleger P. G. Kummer gab die Komödie im Jahre 1823 im Oktavformat als selbständiges Buch heraus und nahm sie außerdem noch einmal im Jahrgang 31 des „Fortgesetzten Kotzebueschen Almanachs drammatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande“ auf. Beide Drucke stimmen wörtlich überein. Ein Manuskript läßt sich nicht nachweisen. Im übrigen hat wahrscheinlich Geyers Frau Johanna oder einer seiner Freunde die Ausgabe besorgt.

Die folgenden Untersuchungen sollen nunmehr nach der Angabe des Inhalts zunächst die rein technischen Fragen besprechen, um alsdann die literarischen Seitenblicke und Satiren zu erörtern. Dabei werden vor allem diejenigen Anspielungen mit größerer Ausführlichkeit behandelt werden, die für die literarhistorische Bedeutung Geyers im Vordergrunde stehen und seine Ziele und Absichten am besten erkennen lassen.

2. Inhalt und Technik.

Der Inhalt des Stückes ist in fünf Auftritte zerlegt und stellt sich in möglichst breiter Ausführlichkeit folgendermaßen dar: Seufzend und wehklagend steht der Schafhirte Damoet vor seiner Herde, auf den Schäferstab gestützt. Seit drei Wochen wartet er vergebens auf das Erscheinen der geliebten Schäferin Lalage, und bange Zweifel quälen ihn, ob nicht ein anderer Mann ihre Liebe erlangt und sie seitdem von der Erfüllung ihres Versprechens abgehalten hat. Schon als sie sich vor drei Wochen zum letztenmal sahen, war Lalage verstört und für des Schäfers Liebe unempfänglich gewesen. Ja sie hatte ihn brüsk zurückgestoßen und auf den folgenden Tag vertröstet. Doch schon drei lange bange Wochen sind seitdem verstrichen, und noch immer nicht ist sie zum Stelldichein gekommen! Da Lalage die moderne Literatur liebt, vor allem „de la Motte Fucken“, so fürchtet Damoet, daß ihr durch solche Lektüre der Kopf verdreht sei und sie sich unter deren Einfluß mit einem der neuerdings herumspukenden „Nordlandsritter“ eingelassen habe. Doch wehe dem Verführer! Nicht länger hält Damoet die Ungewißheit aus. Der Boden unter seinen Füßen ist bereits ganz schlüpfrig geworden von den vielen Tränen, die er in den vergangenen drei Wochen hier am Orte des Stelldicheins vergossen hat. Deshalb will er jetzt endlich wieder sein Haus aufsuchen, sich vom Trostvater Alkohol Mut erbitten und dann der Geliebten in ihrem eigenen Quartier einen Besuch abstatten. Eben wendet er sich zum Gehen, als er in der Ferne Lalage in Be-

gleitung eines fremden Mannes erscheinen sieht. Kurz entschlossen schleicht Damoet hinter den nächsten Busch, um aus dem Hinterhalt heraus den vorbeigehenden Nebenbuhler totzuschlagen.

Aber schon hat sich das Paar genähert. Dicht vor dem Versteck des Hirten bleiben sie stehen und unterhalten sich über Absichten und Zukunftspläne. Der hinter dem Busch verborgene Damoet begleitet ihre Worte mit treffend-witzigen Randbemerkungen, ohne von beiden entdeckt zu werden. Es entspinnt sich eine von geistreichem Witz zeugende Szene, die des Dichters Fähigkeit für Humor in das beste Licht rückt. Auf der einen Seite eine zartbesaitete, aber in der Untreue und Koketterie um so geübtere Frauengestalt im zärtlichsten Liebesgeflüster mit dem sich als echtes Rauhbein und ungehobelten Naturmenschen selbst charakterisierenden „nordischen Ritter" Sigurd Rottenbrecher, der damit prahlt, daß seine einzigen Lebensziele Kampf, Schlacht, Mord und Totschlag, Frauenverführung und — Alkohol sind. Dahinter versteckt auf der anderen Seite der bei den Prahlereien Sigurds immer ängstlicher werdende Hirte Damoet, dem Eifersucht und Wut die nur dem Zuschauer verständlichen treffendsten Glossen zur Unterhaltung der beiden über die Lippen treiben. Das alles ergibt einen nur allzu beliebten dramatischen Höhepunkt und wohlbekannten Bühneneffekt, der des Dichters Kennerauge ohne weiteres verrät.

Lalage hat Rottenbrecher das Versprechen der Liebe hier draußen auf der einsamen Flur gegeben, und den Ungestümen drängt es nach der Erfüllung. Schon zu lange ist er neben ihr hergegangen. Durch „schlechte Erfahrungen" mit anderen Mädchen dieses „südlichen Landes" gewitzigt, fühlt er sich unnötig hingehalten und verspottet. So schmäht er in wütendem Begehren die Unschuld der Mädchen zu Lande und versteigt sich auch zu Zweifeln an Lalage. Die Unkenrufe des abgesetzten Liebhabers Damoet aus dem Versteck heraus stimmen ihm zu und widersprechen drastisch den Beteuerungen der Koketten:

Lalage:
„Das ist doch niederträchtig,
Am Ende machst du mir die Unschuld noch verdächtig!"

Damoet (im Gebüsch):
„An der ist, wie es scheint, nicht viel mehr zu verderben".

Lalages standhafte Beteuerungen:
„Den ersten Liebesstrahl, der mir im Busen zuckt,
Warfst du par force hinein!"

erweichen schließlich das harte Herz des Normannenhelden und

treiben es zu „edlerer“ Regung. Er will sie als sein Weib heimführen in das Land seiner Väter, dessen urwüchsige Vorzüge vor denen ihrer Heimat er in den verlockendsten Farben ausmalt. Freilich, Büffelochsen, Bären, Drachen, Raubvieh und Urwälder schrecken die zartfühlende Lalage im selben Grade ab, wie ihr Widerwille gegen das eintönige Schäferleben den Abscheu vor der fremden Kultur überwinden möchte. Schließlich verspricht sie, Sigurd in seine Heimat zu folgen. Nur eine Bedingung hat sie zu stellen, nämlich, daß die Trauung noch vor der Seefahrt hier in der Heimat vollzogen werde. Das aber verbietet der ritterliche Brauch, der Sigurd verpflichtet, das Mädchen zu entführen und erst nach bestandenen Kämpfen in der Heimat zu heiraten.

So erfaßt Lalage neue Angst. Sie fürchtet in den Kämpfen für ihren Helden, und auf der einsamen Seereise für ihre Unschuld. Doch Sigurd weiß Rat. Für die letztere verbürgt er sich. Im übrigen ist er überzeugt, daß er sein Mädchen schützen und alle Kämpfe bestehen kann, weil seine unzähligen Abenteuer bereits zur Genüge bewiesen haben, daß er gegen Hieb, Schuß und Stich gefeit ist. Wie einst Simson die Kraft in den Haaren steckte, so besitzt auch er in seinem mächtigen Zopf einen Talisman, der ihn vor den Feinden schützt und ihm außergewöhnliche Kraft verleiht. Der bewußte Zopf ist vor Kraft ganz steif, und der Ritter hat ihn, um seines dauernden Besitzes sicher zu sein, in ein eisernes „Futteral“ verschlossen, das ihm mit beständigem Klirren vom Haupte herabhängt.

Die Aufdeckung dieses Geheimnisses zieht weitgehende Wirkungen nach sich. Sie schüchtert den ängstlich lauschenden Damoet noch mehr ein und nimmt der besorgten Lalage alle Bedenken. Diese ist sicher, im Schutze eines solchen Helden unangefochten das ferne Nordland zu erreichen. Doch hat sich bei allen idealistischen Zukunftsträumen ein starkes Hungergefühl bei ihr geltend gemacht. So fordert sie Rottenbrecher auf, am „Diner“ teilzunehmen, und nur die Aussicht, daß er zum Schöpsenbraten auch ein Glas Kümmel erhalten werde, kann ihn einigermaßen mit dem Gedanken versöhnen, jetzt zugunsten des Magens auf den versprochenen Liebesgenuß verzichten zu müssen. Beide lenken ihre Schritte heimwärts, der Wohnung Lalages zu.

So weit reicht die Exposition, deren Beschluß auch rein äußerlich durch den Beginn eines zweiten Auftrittes gekennzeichnet ist. Die mit der Erwähnung des kraftleihenden Zopfes ins Rollen gebrachte Handlung beginnt nunmehr nach großen Vorbildern mit einem Monolog des Gegenspielers Damoet, der

gegen den Helden des Stückes eine verschmitzte Intrige einleitet. In rein technischer Hinsicht sind die wichtigsten Aufgaben bis auf einige später zu erwähnende Kleinigkeiten erfüllt.

Kaum sind Lalage und Rottenbrecher vom Platze verschwunden, als Damoet sein Versteck verläßt. Er frohlockt, das Geheimnis seines Gegners zu wissen, und beschließt, diesem, wenn er nach dem Mittagsmahle ruhen wird, den Unbezwingbarkeit verleihenden Zopf abzuschneiden. Eben fällt ihm ein, daß er dazu sehr gut seine Schafschere brauchen kann, die im Stalle aufgehängt ist, als nahende Schritte ihn wieder in sein Versteck zurücktreiben.

Doch täuschte ihn die Hoffnung, daß die Kommenden das Paar sein würden. Nicht dieses erscheint, sondern der befreundete Schafhirte Philemon, die gewünschte Schafschere in der Hand. Mit Bitterkeit im Herzen hört der vielgeprüfte Liebhaber der koketten Lalage zum zweitenmal von deren Untreue. Denn auch Philemon befindet sich in ähnlicher Lage. Nachdem er vor vierzehn Tagen das letztemal ihre Liebe genossen, hat auch er die Hirtin trotz aller Versprechen nicht wiedergesehen. Sehnsucht und Gram haben ihn seitdem gequält und seinem Lebensmut ein Ziel gesetzt. Nicht länger will er dulden, sondern hier an der gleichen Stelle sich selbst mit der Schafschere den Weg zur Unterwelt ebnen. Sein wehklagender Monolog ist ein prächtiges Stück Geyerschen Humors. Des Donners Krachen unterbricht ihn, doch Philemon sieht in dieser Naturäußerung nur die Zustimmung des Himmels. So setzt er mit den Worten:

„Der Himmel will's, ich hör' des Donners Krachen,
Ich wandere sogleich zum Styx auf Charons Nachen
Und fahr' dem schwarzen Reich des Orkus in den Rachen!"

die Schere an, um sich die Kehle zu durchschneiden.

Aber im Busch versteckt hat Damoet seinem Beginnen gelauscht. Die Wut über die zum zweitenmal entdeckte Untreue der Lalage ist bald einer freudigen Hoffnung gewichen, in Philemon einen Bundesgenossen für die Intrige gegen den nordischen Eindringling zu finden. Und diese hat ihn nicht getäuscht: hat doch auch Philemon um des Recken willen vierzehn Tage lang die Liebe des Mädchens entbehren müssen! So stürzt Damoet dem Freunde in den Arm und verhindert die Ausführung des Selbstmordes:

Damoet:
Was machst du, Philemon, bist du denn nicht gescheut?
Philemon:
Ich segne, wie du siehst, die liebe Zeitlichkeit.

Damoet:
Hat dir die Lalage das Herze auch zerrissen?
Philemon:
Sie hat mir's ganz zerfetzt, zernaget und zerbissen!
Damoet:
Am Ende hat sie dir die Ehe auch versprochen?
Philemon:
Sie war ganz nahe dran.
Damoet:
Ich hab' es gleich gerochen!

Beide befinden sich also in gleicher Lage; da bleibt das Bündnis nicht aus. Unter den freizüngigsten Bemerkungen über die Treulosigkeit der Frauen und deren Folgen für den Gemahl beklagen beide ihr Schicksal, freuen sich ihrer rechtzeitigen Entdeckung und verabreden, den hinterlistigen Plan Damoets gemeinsam durchzuführen. Großartig malt der Dichter jetzt schon die feige Ängstlichkeit beider, die Rottenbrechers Prahlheldentum veranlaßt. Keiner hat den Mut, den Schnitt auszuführen, sondern der von Damoet als „Rache in Kompagnie" bezeichnete Streich wird ohne bestimmte Angaben dahin vereinbart:

„Der eine hält den Zopf, der andere schneidet zu",

wobei jeder den anderen ängstlich fragt, ob er den Mut zum „Zuschneiden" haben wird.

Noch sind sie nicht weitergekommen, als Rottenbrecher und Lalage abermals auf der Szene erscheinen und beide veranlassen, sich gemeinsam hinter dem Busch zu verstecken. Abermals entwickelt sich ein köstlicher Dialog. Die beiden Intriganten, ängstlich lauschend und vor der Ausführung ihres Planes am ganzen Leibe zitternd, wirken mit der Deutung der zwischen dem Paare gepflegten Unterhaltung für oder gegen ihr Vorhaben zum Zuschauer hin großartig. Zwei Seelen leben in der Brust eines jeden von ihnen: Feigheit und von Eifersucht getriebene hinterlistige Rachsucht. Jedes Wort der Lalage, jede Bewegung Sigurds findet bei ihnen die tiefste Nachwirkung. Und die Unterhaltung des Paares zeigt den zugunsten des tragischen Ausgangs bereits vollzogenen Umschwung der Stimmung.

Nachdem Rottenbrecher in völliger Trunkenheit vor dem Busch niedergefallen ist, lobt er in allen Tönen den bei Lalage genossenen Branntwein:

„Ich sag' dir, Lalage, dein Spiritus war gut,
Er steigt nicht nur zu Kopf, er geht auch in das Blut".

Lalage steht abseits, der Rausch Rottenbrechers hat sie ernüchtert und abgeschreckt. Vergebens sucht der Trunkene sie an sich zu ziehen; ja sie widerspricht jetzt sogar dem Heiratsplan. Sie nimmt daran Anstoß, daß der Held ein ungetaufter Heide ist, und alle Hinweise desselben auf seine Kraft und sein Schwert, vor dem nach Faustrechtsgebrauch auch Gesetz und Sitte weichen müssen, bleiben erfolglos. Doch wie der Trunkene sich stets seines eingebildeten Besitzes sicher wähnt, so tut es auch Rottenbrecher. Er wehrt alle Widersprüche ab und zwingt Lalage mit hörbarem Griff an sein Schwert, sich auf die nahe Laubenbank zu setzen, seinen müden Kopf in den Schoß zu nehmen und ein Schlummerlied zu singen. Mit den resignierten Worten:

„Betrunkenen muß man wohl ihren Willen tun"

folgt Lalage dem herrischen Befehl ihres Liebhabers.

Unter den Klängen des Liedes schläft Rottenbrecher ein. Sofort steigt der Heldenmut der versteckt lauschenden Hirten, aber mit ihm wächst auch die Feigheit im gleichen Maße. Keiner wagt sich ans Werk, die Schere ist in der Eile des Verschwindens vor dem Gebüsch liegen geblieben. Ohne von Lalage gesehen zu werden, können sie sie nicht erreichen. Während sie noch ratlos überlegen, läßt sich die Stimme des Mädchens vernehmen. Sie hat genug von einem solchen Alkoholhelden, sein Rausch hat den Umschwung ihrer Stimmung hervorgebracht. Ja sie redet sich selbst jetzt sogar ein, ihn nur „aus Kuriosität" und nicht aus „Zärtlichkeit" geliebt zu haben. Das eigene Gewissen verlangt eine Beruhigung. Lieber aber will Lalage ihr Leben lang bei ihrer Herde bleiben, als sich einem solchen Manne zu eigen zu geben. Doch was tun? Ihr Blick fällt auf die Schere am Boden, und nicht lange, so hat sie mit ihr den Kraftzopf Sigurds abgeschnitten.

Indem sie diesen triumphierend emporschwingt, wächst der Heldenmut des Hirten Damoet ins Ungeheure. Er wagt sich aus dem Versteck hervor, entreißt dem Mädchen die Trophäe und stellt sie, über ihrem Haupte drohend den Zopf schwingend, wegen der begangenen Treulosigkeiten zur Rede. Das Beispiel wirkt. Auch Philemon verläßt das Versteck und unterstützt die Schmähungen seines Verbündeten.

Doch Lalage ist viel zu listig, um sich einschüchtern zu lassen. Energisch schilt sie die Schäfer grobe Lümmel und besänftigt kokett deren Zorn mit dem schon einmal erprobten Mittel: die beiden glauben ihr bald, daß sie mit dem Ritter nur ein boshaftes Spiel getrieben habe. Mit Tücke weiß die In-

trigantin sich aus der Schlinge zu ziehen. Sie erklärt, trotzdem die Schmähungen der beiden sehr weit gegangen wären, wolle sie ihnen doch verzeihen und demjenigen ihre Hand reichen, der den schlafenden Ritter erschlagen würde. Beide sind sofort bereit. Triumphierend schwingt Damoet den Zopf, Philemon den Schäferknüttel. Da widerspricht Lalage ihrem Beginnen; nicht schlafend darf Rottenbrecher erschlagen werden, und nur im offenen Kampfe ist ihre Hand zu erringen.

Furchtsam, bei jeder Bewegung desselben zurückprallend, wecken beide Schäfer den Ritter zum Kampf. Gähnend und nachlässig erhebt er sich, solche Gegner scheinen ihm kaum der Mühe wert zu sein. Schon sinkt den Angreifern der Mut, als Sigurd vergebens an seinem Schwerte zieht. Er fühlt sich matt und glaubt alle Kraft verträumt zu haben. Plötzlich sucht er nach seinem Zopfe, er fühlt ihn nicht mehr. Spottend weist Damoet auf Lalage. Da packt Rottenbrecher wilde Wut, er stürmt auf das Mädchen ein, doch die Hirten wehren ihm den Weg; von einem Schlage mit dem Schicksalszopfe getroffen, sinkt er zu Boden. Noch sterbend aber zeigt er den Gleichmut des wahren Helden:

„Verdammte Lalage! Der Atem mir vergeht!
Das bißchen Sterben macht doch Inkommodität".

Während Rottenbrecher tot am Boden liegt, entspinnt sich ein neuer Kampf. Sowohl Damoet wie Philemon behaupten, den entscheidenden Schlag geführt zu haben; jeder verlangt den Kampfpreis für sich. Während sie unter Schmähungen und Scheltworten wie Schafe mit den Köpfen gegeneinander springen, tritt Lalage zwischen sie. Ihr Rat, den Streit durch einen Zweikampf zu entscheiden, ist teuflisch genug und entspricht ganz ihrem niedrigen Charakter. Doch wird er angenommen. Philemon fällt unter den Streichen des Hirtenstabes Damoets. Auch seine letzten Worte sind ein Zeichen von des Dichters Witz:

„Das hab' ich nun davon, nun bin ich abgefunden,
Hätt' ich es selbst getan, ruht' ich schon ein paar Stunden".
(Stirbt.)

Siegestrunken stürzt Damoet der Lalage zu Füßen, die in seine Arme eilt. Während beide in dieser Stellung verharren, richtet sich plötzlich Rottenbrecher wieder auf, ergreift den neben Lalage liegenden Zopf, erschlägt diese damit und fällt abermals zu Boden.

Lalage bittet sterbend Damoet, ihr den Tod in den Armen des Helden Rottenbrecher zu gönnen. Widerwillig und unsanft

wirft der Schäfer sie auf jenen und beide hauchen in inniger Umarmung ihr Leben aus.

Allein steht Damoet als Überlebender da, doch verschmäht er in einem kurzen Monolog dieses Schicksal und stürzt sich unter Donner und Blitz in das Schwert Sigurds.

Ein ganz besonders starker Donnerschlag läßt nach einer Pause sämtliche Toten noch einmal aufstehen, doch nur, um sich zu einem kurzen Abschiedskantus an Welt, Leben und Liebe zu vereinigen und bei den letzten Worten wieder in sich zusammenzusinken.

Der technische Aufbau dieser humorvollen Handlung ist mit einigen Ausnahmen klar und folgerichtig durchgeführt. Nach der Exposition setzt die steigende Handlung ein, die in Mittagsschmaus und Alkoholgenuß ihren Höhepunkt findet. Letzterer führt den Umschwung herbei. Rottenbrechers Rausch verwandelt Lalages Liebe in das Gegenteil und bringt ihr den Gedanken nahe, sich des Ritters durch die Entfernung seines Zopfes zu entledigen.

Trotzdem die Steigerung bis zum Wendepunkt an sich wohl zu verstehen ist, darf doch nicht übersehen werden, daß der Umschwung zu früh geschieht und somit hier ein Mangel im technischen Aufbau zu erblicken ist. Denn lediglich die Philemon-Damoetszene trennt das erregende Moment und den Wendepunkt voneinander. Diese aber ist sehr kurz gehalten. Während derselben, die zum Zwecke der einheitlichen Charakteristik an sich noch besser in die Exposition gehört hätte, spielt sich, dem Zuschauer unsichtbar, die gesamte Steigerung der Handlung ab, die erst mit ihrem Abschluß, der Peripetie, wieder dargestellt wird. Die Szene, in der Rottenbrecher sich am Schnapse Lalages berauscht, hätte irgendwie vorgeführt werden müssen, wenn die Steigerung dramatisch klar sein sollte. Daß sie aus rein ästhetischem Gefühl heraus weggelassen sei, darf man in diesem Falle kaum glauben, wo sich der Dichter und der Satiriker vollkommen als Realist, ja oft sogar als Naturalist zeigt. Immerhin ist der Mangel dadurch ausgeglichen, daß die Wirkung des Rausches in denkbarer Breite dargestellt wird, auch nachdem der durch ihn begründete Umschwung in der Gesinnung Lalages erfolgt ist. Trotzdem fallen aber das erregende Moment und der Wendepunkt so eng aufeinander, daß von einer sichtbaren Steigerung der Handlung kaum die Rede sein kann.

Indem in der kurzen Zwischenszene die früheren Nebenbuhler und jetzigen Leidensgenossen Damoet und Philemon in einer Intrige gemeinsame Sache machen, vereint sich die Neben-

handlung Lalage-Philemon mit der Haupthandlung durchaus. Nur wird nunmehr aus einem Gegenspieler ein Komplott zweier mit völlig gleichen Grundlagen und Absichten. Daß in dieser geistreichen Verquickung der Umstände, in der Vereinigung zweier Nebenbuhler zum Sturze eines dritten, übrigens die Gabe des Dichters für Humor und Komik aufs beste hervortritt, bedarf kaum der Erwähnung.

Vorzüglich ist die weitere Ausführung. Nachdem durch Lalage selbst der Umschwung herbeigeführt ist, nachdem das Mädchen Rottenbrecher den kraftleihenden Zopf abgeschnitten und die Hirten listig zu seiner Beseitigung angestachelt hat, muß unter den augenblicklichen Bundesgenossen sofort die alte Feindschaft wieder ausbrechen, als es sich darum handelt, wer von ihnen Anspruch auf den Siegespreis, auf die Hand Lalages, zu machen hat. Dieser Streit ist vollkommen begründet und bereitet in seinem Ausgange, in dem Fallen Philemons, die Katastrophe vor. Denn sieht man darüber hinweg, daß nunmehr der bereits erschlagene Rottenbrecher sich noch einmal erheben kann, um mit dem Schicksalszopf der treulosen Intrigantin Lalage den Garaus zu machen, so läßt sich der in Verzweiflung selbst gegebene Tod Damoets durchaus verstehen, und so ist es nach der gesamten Komposition des Stückes völlig gerechtfertigt, wenn es mit dem Tode sämtlicher handelnden Personen schließen muß. Deren letztes Aufstehen unter Donner und Blitz zu einem gemeinsamen Abschiedskantus aber kommt ebenso wie der ganze Schluß überhaupt auf die Rechnung der literarischen Seitenhiebe. Wenn man den Absichten Geyers gerecht werden will, darf man den Ausgang des Stückes nicht an dem Maßstabe des technischen Dramenbaues oder der logischen innerlichen Begründung der aufeinanderfolgenden Handlungen messen. Für diesen werden vielmehr weiter unten die zahlreichen literarischen Anspielungen zur Erklärung dienen.

Zuvor aber noch ein Wort über die Einzeltechnik. Hier sticht vor allem eine gute Charakterisierungskunst des Dichters hervor. Ebenso wie er den bramarbasierenden Rottenbrecher mit aller Schärfe gezeichnet hat, hat er in Lalage ein geradezu seltenes Beispiel einer leichtsinnigen, eitlen, koketten und ränkevollen Frauengestalt hingestellt. Für ihre Charakteristik im ganzen kommt es nicht in Betracht, wenn Geyer dieselbe bis über die Exposition hinaus ausdehnt. Und auch die beiden Hirten Damoet und Philemon machen mit all ihrer Sentimentalität, Feigheit, Selbstsucht und Hinterlist der Beobachtungskunst des Dichters Ehre, der nur da bei Übertreibungen zu treffen ist, wo er besonders knisternde Witzfunken angebracht hat.

Die Sprache steht ganz im Dienst des Humors und der Satire, ohne jedoch irgendwo die Grenzen des Ästhetischen zu überschreiten. Nirgends kann von Plattheiten die Rede sein, und doch, welche Quelle köstlichen Witzes! Zur Erhöhung der Wirkung für die Dresdener Zuhörer sind sogar dem „Nordlandsrecken" Rottenbrecher sächsische Dialektworte in den Mund gelegt, die dieser an den eindringlichsten Stellen mit stolzem Pathos anwendet:

„Was zwischen inne liegt, da hab' ich alle Kriege
Persönlich mitgemacht, erfocht' auch alle Siege".

Und die Satiren wenden sich vor allem gegen das Derbe, Polternde und Rohe in der Sprache der Schicksalstragödien oder ahmen deren oft zugleich sentimentalen Klageton vortrefflich nach, wie besonders in den Monologen der Hirten.[1])

Wenn Geyer im übrigen in seinen Dichtungen den Alexandriner als Versmaß benutzt hat, so darf man aus dieser Tatsache allein noch kein Urteil über jene fällen. Vielmehr weist schon Max Koch (a. a. O. S. 45) gelegentlich der Besprechung des Kindermordes darauf hin, daß der Alexandriner im Lustspiel und in der Unterhaltungsliteratur der Zeit die üblichste metrische Form war.

Zum Schluß gebe ich den Auftrittsmonolog Philemons als Beispiel des Geyerschen Humors wieder. Der letztere wird in diesem Falle durch die strophische Form noch erhöht, die durch köstliche Reimhäufungen entsteht:

„Elender Philemon! Lalage! La—la—la—ge!
Fühlst du nicht meine Qual, hörst du nicht meine Klage?
Wo weilst du böses Kind? Ich flehe dich, o sage,
Wo ich dich finden kann? Schon über vierzehn Tage
Seufz' ich nach dir umher, kaum daß ich's noch ertrage,
Daß ich mir das Gehirn nicht an der Wand zerschlage!
Gefahren, noch so groß, die ich um dich auch wage,
Sie helfen alle nicht, und wenn ich nach dir frage,
Kein Mensch gibt mir Bescheid, o ende meine Plage,
Daß sie mir nicht die Brust in Höllenpein zernage!

Als ich die Holde sah, fühlt' ich zum erstenmal
In meiner heitern Brust der Liebe süßen Strahl;
Mit dir zu leben hier in diesem schönen Tal,
Das war im Augenblick des Herzens freie Wahl.
Doch du entschlüpftest mir gleich einem glatten Aal,

[1]) Über die Sprache der Schicksalstragödien vergleiche Jakob Minor, Das Schicksalsdrama, Stuttgart (Kürschner), Bd. 151, VIf.

Mich Ärmsten martern nun die Leiden ohne Zahl.
Ob ich um dich mich gräm', das ist dir ganz egal!
Denn du hast ein Gemüt von Eisen und von Stahl.
Wie jämmerlich ist mir das Leben und wie schal,
Man sieht es mir wohl an, ich werde bleich und fahl;
Sonst war ich völlig rund, jetzt bin ich kaum oval.
Mein schönes blondes Haar geht aus, ich werde kahl.
Es schwinden endlich mir die Kräfte noch total.
Erlöse mich, o komm und ende meine Qual!
Noch beibst du aus — ach Gott, mir wird schon ganz fatal.

Bleibt dir mein Leiden doch noch immer fort zum Lachen,
Kann ich denn in der Brust der Grausamen, der Zachen
Die Liebesflammen nicht durch Zärtlichkeit entfachen,
Muß der Gedanke wohl am End' bei mir erwachen,
Gepanzert sei dein Herz mit Schuppen eines Drachen,
Und ich muß endlich noch, bei so verwandten Sachen,
Entschließen mich recht bald, den Garaus mir zu machen?
(Es donnert und blitzt.)
Der Himmel selber will's, ich hör' des Donners Krachen,
Ich wandere sogleich zum Styx auf Charons Nachen
Und fahr' dem schwarzen Reich des Orkus in den Rachen.
(Setzt die Schere an und will sich die Kehle abschneiden. Damoet fällt ihm in den Arm, er läßt die Schere fallen.)

Damoet:
Was machst du, Philemon, bist du denn nicht gescheut?
Philemon:
Ich segne, wie du siehst, die liebe Zeitlichkeit.
Damoet:
Hat dir die Lalage das Herze auch zerrissen?
Philemon:
Sie hat mir's ganz zerfetzt, zernaget und zerbissen.
Damoet:
Am Ende hat sie dir die Ehe auch versprochen?
Philemon:
Sie war ganz nahe dran.
Damoet:
Ich hab es gleich gerochen.
Nun seh' einmal ein Mensch! Schon bis zum Aufgebot
War es beinah mit mir. Mach dich jetzt noch nicht tot,
Du kannst was Bess'res tun, als dich zu massakrieren,
Für ihre Schlechtigkeit woll'n wir uns revanchieren".

Damoet berichtet von dem Erscheinen Sigurds, und der Bund gegen diesen wird beschlossen.

Wenn der Dichter an solchen Stellen die Farben auch oft reichlich scharf aufträgt, so bleibt sein Humor doch stets natürlich und wirkt deshalb umso erheiternder und angenehmer. Zugleich finden wir auch in seinen Versen manchen Spott über menschliche Schwächen und über hier und da gemachte Beobachtungen, die in treffendster Weise wiedergegeben und charakterisiert sind.

Mögen aber solche Züge Geyers Schaffen auch an sich schon bis zum gewissen Grade interessant machen, so können sie doch immerhin noch nicht geeignet sein, ihm in der Literatur seiner Zeit eine Sonderstellung einzuräumen. Freilich erhebt sich sein Humor an Natürlichkeit, Lebendigkeit und Ursprünglichkeit weit über die Bocksprünge der Romantiker und über die sogen. „romantische Ironie". Mit diesen darf man Geyer aber nur flüchtig vergleichen, der vielmehr als Humorist durchaus auf dem Boden der realistischen Unterströmung steht, vor der er sich höchstens durch die Reinheit seines Humors auszeichnet. Im übrigen ist Humor und Witz im Dialog einer der ersten Vorzüge Kotzebues und seiner Schulen gewesen, den dieser aus französischem Esprit gelernt hat.[1]) Mit solchem Maßstabe der historischen Betrachtung könnte man sich leicht zu einer Überschätzung verleiten lassen.

3. Die literarischen Satiren.

Vielmehr beruht der Wert der Neuen Delila in ihren literarischen Anspielungen. Diese bestehen in satirischen Parodien und sind in den Charakteren und in einzelnen Zügen der Handlung zu erkennen.

Wenn man den Inhalt des Werkes betrachtet, so möchte es fast scheinen, als sollte in Lalage die deutsche Literatur selbst personifiziert sein. Denn man könnte deren Entwicklung seit den Tagen Gellerts geradezu als satirischen Grundgedanken des Ganzen herauslesen, wenn auch nur in groben und ungenauen Strichen. Lalage fühlt sich in der Umgebung der Schäfer nicht mehr wohl. Ein stürmisches Drängen in ihrem Innern treibt sie aus dieser hinaus. So glaubt sie in romantischen Welten einen neuen Wirkungskreis zu finden. Doch bald wird sie durch die rohen Umgangsformen der nordischen Krafthelden abermals zurückgestoßen. Verzweifelt weiß sie nicht, wohin sie sich wenden soll. Und als sie „zu ihrer Herde zurückkehren will", erleidet sie unter der Nachwirkung eines romantischen „Fatums", mit dem sie in Berührung kam, ihren Untergang. Dabei reißt

[1]) R. Prölß, Geschichte des neueren Dramas, Leipzig 1881, I, 2 S. 814 ff.

sie Nordlandsrecken und Schäfer, Sentimentalität und Intrigen mit ins Verderben.

Ein solcher Gedanke könnte im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wohl möglich sein. Trotzdem ist die Tatsächlichkeit desselben in diesem Falle nicht zu beweisen. Wohl sind die einzelnen Satiren vorhanden. Mit der Rückkehr zur Schäferpoesie dürfte Fouqués „Aslauga" gemeint sein. Doch bleibt die Hauptfrage offen, ob die Übernahme der Namen Damoet, Philemon und Lalage und die sentimental-klägliche Stimmung in den Hirtenszenen, wie die ganze Szenerie überhaupt noch eine direkte Anspielung auf die anakreontische Poesie[1]) bedeuten sollen. Zwar wird Geyer als ehemaliger Leipziger Student (1798/99) deren Ausläufer noch reichlich kennen gelernt haben. In diesem Falle wäre die Parodie im Gegensatz zu der Gründlichkeit der anderen oberflächlich genug geblieben. Denn von einer Heranziehung der charakteristischen Momente der Schäferpoesie ist keine Rede. Ihr leidenschaftslos-graziöses Tändeln, ihr Blumenwinden und Reigenspielen sind nicht zu finden. Sondern lediglich einige äußerliche Züge erinnern noch flüchtig an sie. Dabei ist die Handlung in Geyers Schäferwelt ganz im Gegensatz zu der bei den Anakreontikern mit übersiedender Leidenschaft und den gierigsten Trieben erfüllt. Deshalb scheint eher der unten zu erwähnende Gegensatz der Welten zwischen nordischem Reckentum und Schäferstimmung bei Fouqué die Anklänge an jene erst durch Goethes „Laune des Verliebten" überwundene Poesie hervorgebracht zu haben und das Ganze lediglich ein verschärfter Spott gegen die Szenerie in „Aslauga" zu sein.

Von den literarischen Satiren ist die auffälligste und wichtigste die Parodie auf die romantische Schicksalstragödie, jenes aus Aberglauben und Gefühlsduselei hervorgegangenen niedrigsten Zeitschlagers, wie er unter dem Vorbilde Zacharias Werners und Müllners die Bühnen von 1815—1825 vollkommen beherrscht hat.[2]) Indem Geyer diese mit scharfer Satire geißelt, legt er den Grund zu seiner gesamten literarischen Stellung in seiner Zeit und beweist seine Unabhängigkeit und Überlegenheit über seine Jahre ohne weiteres.

Ihr niedriges Wesen hat er ebenso scharf erkannt wie

---

[1]) vgl. Koberstein, Grundriß zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur 5. Aufl. 1872/73 Bd. 5 S. 395 ff. Ihre letzten Nachwirkungen sind in den ersten romantischen Bardensängern zu finden (vgl. E. Erdmann, Die Bardenlyrik im 18. Jahrhundert, Halle 1892).

[2]) Richard M. Meyer, Geschichte der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts 3. Aufl., Berlin 1906, S. 23.

geistreich parodiert. Das Fatum[1]) weiß er lebendig zu verspotten, indem er es sogar in zweifacher Gestalt auftreten läßt.

Die erste wird im Schlußkantus als der Grund aller Ereignisse bezeichnet:

„Die Liebe, ach die Liebe, hat uns so weit gebracht!"

In welcher Art diese „Liebe" zu verstehen ist, dürfte aus der Inhaltsangabe reichlich bekannt sein. In der Form niedrigster Triebe begründet sie das Schicksal, an dem die Helden der Dichtung zugrunde gehen, die Treulosigkeit. Diese ist eine notwendige Folge der Sinnengier. Lalages „Liebe". Liebessucht oder Treulosigkeit hat allen den Tod bereitet. Ihr eigener Untergang ist durch diesen unwiderstehlichen Drang ebenso bedingt wie der Rottenbrechers und der Hirten.

So setzt Geyer an die Stelle eines eingebildeten Fatums oder eines eingebildeten Fluches, als welcher das „Fatum" der Schicksalstragödie meistens erscheint, eine tatsächlich in der Menschheit vorhandene böse Macht, einen Fluch, wie er ihn oft im Leben beobachtet hat und wie er gerade in seiner Zeit stark in die Erscheinung getreten ist. Die in den „Fragmenten" des „Athenaeums" (Stück II, 1798) von den Gebrüdern Schlegel ausgesprochenen laxen Ansichten über Moral, Liebe und Ehe haben bei den Romantikern geradezu einen gewissen Kult gefunden, und Ricarda Huch[2]) betont in ihrer Schilderung der romantischen Frauencharaktere mit bestem Recht das Nachwirken derselben in der eigenen Lebensführung. Zwar liegt bei Geyer immerhin eine starke Übertreibung vor. Trotzdem ist dieser „Fluch" der Menschheit doch mit Geschick zur Parodie herangezogen, und es gibt unter Houwalds Schicksalstragödien sogar Beispiele, wo er allen Ernstes als „Fatum" auftritt.[3]) Im übrigen muß er unter ästhetischem Gesichtswinkel der Literatur ebenso fern liegen, wie das unselige Fatum der Schicksalstragödie.

---

[1]) In der Auffassung desselben standen sich Jakob Minor, Jakob Fath und August Rosikat lange gegenüber. Minor entschied die Angelegenheit schließlich im Grillparzer-Jahrbuch 1899 S. 1—85 „Zur Geschichte der Schicksalstragödie" usw. ungefähr dahin, daß es eine durch den zeitgemäßen Aberglauben veranlaßte Karikatur des antiken Fatums sei. Den Hinweis auf den Aberglauben brachte Jakob Fath, Die Schicksalsidee in der deutschen Tragödie, Leipzig 1895, S. 7. Die Abhängigkeit von der Antike betonte vor allem Rosikat, Über das Wesen der Schicksalstragödie, Programm Königsberg i. P. 1891/92. Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur 3. Aufl., Leipzig u. Wien 1910, S. 371 nennt das Fatum sehr richtig einen „albernen Zufall". Vgl. im übrigen Jakob Minor, Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern, Frankfurt a. M. 1888, S. 73.

[2]) Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik 3. Aufl., Leipzig 1908, „Romantische Charaktere".

[3]) Jakob Minor, Das Schicksalsdrama, Kürschner, Bl. 151 III.

Er ist ebenso eine Absurdität wie jenes. Der Satiriker hat scharf pointiert. Außerdem aber ist dieses Schicksal eine der Menschheit mindestens ebenso bekannte Art von Fluch, wie die fatalistische Anschauung in den Köpfen der Spätromantiker wirkliche Realität besaß. Und schließlich muß seine Heranziehung zu einer parodistischen Komödie um seines Wesens willen stets die beste Begründung launiger Verwicklungen hergeben.

Die zweite Form ist das böse Omen, das sich an Rottenbrechers Kraftzopf knüpft. Mit Geist hat der Dichter in der biblischen Delilasage[1]) ein dem romantischen ähnliches Moment erkannt, nach dem Simson so lange unbesiegbar ist, als er sich seines Hauptschmuckes erfreut. Freilich liegt im Alten Testament eine jüdisch-religiöse Volkssage zugrunde.[2]) Trotzdem ist für fremdes Empfinden auch hier nur ein Aberglauben zu entdecken. Mit der Übernahme desselben trifft Geyer das Fatum der Schicksalstragödie vollkommen. Auch über Rottenbrechers Geschick und Untergang schwebt eine unnatürliche phantastisch-übersinnliche und personifizierte Vorbestimmung, genau wie über den Helden der Schicksalstragödie. Übrigens arbeitet geistreich genug diese zweite Gestalt des Schicksals der ersten so lange entgegen, bis sie ihr in der Tücke Lalages unterliegt — bis das unnatürliche Fatum dem natürlichen, tatsächlichen zum Opfer fällt!

Beider Wirkung ist in der Parodie genau so häßlich wie bei den Romantikern.[3]) Auch hier stehen Eifersucht, niedrige Verbrechen, Mord und Totschlag in ihrem Gefolge, und sowohl die Handlungsweise und das Geschick Lalages wie Rottenbrechers, der beiden Schicksalspersonen, gehen unbedingt aus ihnen hervor. Schließlich werden auch die Hirten bei ihrem engen Zusammenhang mit Lalage zum Opfer des Fatums. Auch deren Selbstvernichtung findet hier ihre Begründung. Im übrigen geht der Satiriker mit reicher Übertreibung vor, dabei aber immer geschickt und treffend. Wie schon im Ausgang des Stückes der der Schicksalstragödien gemeint ist, indem von allen handelnden Personen überhaupt keine übrigbleibt, so findet das Gruselige und Schaurige[4]) ihres Grundtons in herniederfahrendem Blitz und Donner seine Nachahmung. Sowohl bei der Selbstmordszene des Philemon wie bei dem Schicksalskantus der Erschlagenen ist diese Naturäußerung im parodistischen Sinne herangezogen. Und die Schicksalstragödie, die gesamte Spuk-

[1]) Buch der Richter Kap. 14—16.

[2]) Übrigens beruht die Simsonsage auf phönikischen Grundlagen; Näheres bei Roskoff, Die Simsonsage und der Heraklesmythus, Leipzig 1860.

[3]) Jakob Fath a. a. O. S. 8; Grillparzer-Jahrbuch 1899 S. 43 ff.

[4]) Jakob Minor a. a. O. K. III f.

und Schauerromantik überhaupt trifft Geyer zugleich, wenn er die Toten wieder aufstehen, morden und nochmals sterben läßt. Sowohl die Erhebung Rottenbrechers vom Todesschlaf, als er Lalage umbringt, ist so zu verstehen wie der Schluß des Stückes, wo sämtliche Leichen sich in einem Abschiedsgesang an Liebe, Leben und Welt vereinen, wenn auch der Gesang selbst durch andere Parodien veranlaßt wird.[1])

Wie das Wesen der Schicksalstragödie die Einheit von Ort und Zeit zur Erhöhung der Stimmung verlangt, so sind diese auch bei Geyer durchgeführt und der Schicksalsort und die Schicksalszeit übernommen.[2]) An der gleichen Stelle, wo Lalage einst den Damoet mit Philemon und umgekehrt betrogen hat, hintergeht sie auch beide mit Rottenbrecher. Hier pflegt sie überhaupt ihre „Schäferstündchen" zu halten, hier beraubt sie auch Rottenbrecher seines Kraftzopfes und führt ihren und ihrer sämtlichen Liebhaber Untergang herbei. Ebenso verhält es sich mit der Zeit. Wie die Stelle vorm Gebüsch öfter als der Schicksalsort bezeichnet wird, so wird auch verschiedentlich betont, daß Lalages Schäferstunden stets zur selben Zeit stattfinden. Doch freilich nicht jährlich, wie in den Schicksalstragödien, sondern Lalage fühlt täglich den Drang nach männlicher Umarmung in sich, täglich zur Mittagszeit treibt sie ihr Unstern, den einen Liebhaber durch den anderen zu ersetzen. Die Parodie Geyers wird hier geradezu übermütig.

Ihren Höhepunkt erreicht sie gelegentlich der Schicksalsinstrumente.[3]) Auch solche hat der Dichter in zweifacher Form eingeführt, gemäß der zwei Faten und der zwei Schicksalspersonen. Die Schafschere ist das Instrument des Lalage-Fatums. Ebenso wie Philemon sie zur Waffe benutzt, als er durch Lalages Treulosigkeit auf Selbstmordgedanken verfällt, ebenso gebraucht sie Lalage, als sie Sigurds überdrüssig ist.

Deutlicher noch knüpft sich das Fatum an das zweite Instrument, an den Kraftzopf Rottenbrechers. Dieser ist das Werkzeug des zweiten, des Sigurd-Fatums. Das Schicksal des Helden hängt ganz von dem seines Zopfes ab; mit seinem Verlust

---

[1]) Eine übersichtliche Zusammenstellung der gesamten Schauer- und Geisterromantik bei W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur 11. Aufl., Berlin 1908, S. 670 ff. Als ihren dramatischen Ausdruck allein hat man die Schicksalstragödie zu betrachten; vgl. Jakob Fath a. a. O. S. 7 ff.

[2]) Jakob Minor a. a. O. K. III.

[3]) In den typischen Schicksalstragödien knüpft sich der Fluch nicht nur an eine gewisse Person, die Schicksalsperson, sondern auch an ein bestimmtes Werkzeug, eine Waffe, ein Bild oder einen Talisman. Am besten wies Jakob Minor a. a. O. K. II ff. auf diese Äußerlichkeiten hin.

durch Lalage ist alles Heldentum, alle Heldenkraft, ist alle Herrlichkeit vorbei. Vergebens zieht der zopflose Sigurd an seinem Schwert. Er bekommt es kaum noch aus der Scheide, und sein Arm ist zu matt, die Waffe zu führen. Ohne Mühe können die Schäfer den zuvor unbesiegbaren Ritter überwältigen. Seine Kraft ist mit dem Zopf von ihm getrennt worden. Er fällt ebenso durch einen Schlag mit demselben von Damoets Hand, wie er bei seinem Wiederaufleben Lalage damit den Garaus macht. Der Zopf tritt auf wie eine von Schicksalskraft geladene Bombe, wie eine starke elektrische Batterie, nur daß der „Strom" darin eben das personifizierte Fatum, also eine übersinnliche „Kraft" ist. Die bloße „Berührung" genügt, den Tod herbeizuführen.[1]) Hier liegt wohl der beste und schärfste Gedanke der ganzen Parodie. Das Unsinnige des Schicksalsinstrumentes ist, wenn auch übertrieben, doch in seinem ganzen Umfange erfaßt und herausgehoben. Außerdem hat Geyer sich mit dem Schicksalszopf noch manchen guten Witz geleistet. Wenn das Schicksalsinstrument für gewöhnlich in größten Dimensionen an einer weithin sichtbaren Stelle der Wand hängt,[2]) so begnügt sich Geyer damit nicht. Sondern er läßt es in riesiger Länge und Breite von dem Kopfe der Schicksalsperson selbst herunterbaumeln. Doch auch damit noch nicht genug. Wegen seiner ungeheuren Wichtigkeit hat der feige Prahlhans Rottenbrecher diesen Schicksalszopf in ein kleines Eisenfutteral gehüllt, damit er ihm ja nicht verloren geht. Wie dieser Gedanke an sich schon übermütig ist, so liegt ihm auch noch ein tieferer satirischer Sinn zugrunde. Nach der Anlage der Dichtung ist der Zopf überhaupt nur dazu da, um abgeschnitten zu werden. Weshalb ist das aber nicht schon früher einmal geschehen, in den vielen Abenteuern, die Rottenbrecher nach seinem eigenen Bericht hinter sich hat? Die Eisenhülle hat den Zopf und den Dichter geschützt! Wie hier, so ist es in den meisten Schicksalstragödien nicht einzusehen, weshalb das Fatum gerade erst an dem dargestellten Tage zur Wirkung kommt, weshalb es dieses oder jenes nicht schon an einem früheren dies fatalis ausgeführt hat.

Geyer macht bewußt auf eine Unlogik der Schicksalstragödie aufmerksam, die sogar manche modernen Kritiker übersehen haben. Er zeigt durch das Eisenfutteral seines Kraftzopfes, daß der Dichter vom Fatum unbedingt die Höflichkeit verlangen

---

[1]) „Der schwere Schicksalszopf hat mein Gehirn touchiert!" sagt die sterbende Lalage.

[2]) Jakob Minor a. a. O. K. III.

muß, auf ihn und sein Stück zu warten. Denn wenn das Schicksal schon vorher alles bewirkt hätte, wenn in diesem Falle Rottenbrecher schon bei einer der zahlreich vorhandenen früheren Gelegenheiten seinen Kraftzopf verloren hätte, dann konnte ja aus dem Stück des Dichters überhaupt nichts mehr werden!

Ein gutes Beispiel bietet in dieser Hinsicht Werners „Der 24. Februar“.[1]) Zahlreiche Schicksalstage sind vorgegangen. An jedem derselben hätte der alte Bauernwirt Kuruth bei seinen ärmlichen Verhältnissen auch schon vor dem Schuldturm stehen können. Aber das Schicksal ist aus Liebenswürdigkeit gegen den Dichter so höflich gewesen, mit diesem Schlage zu warten, bis gerade am vorgeführten 24. Februar der verschollene Sohn mit vielem Geld nach Hause kommt und unerkannt um ein Nachtlager bittet. Nur so wurde es Zacharias Werner möglich, aus Kuruth den Mörder seines eigenen Sohnes zu machen.[2])

Außer der Übernahme der Einheiten, die auch in der Handlung bei Geyer so gut wie tatsächlich ist, scheint mir die dramatische Konzeption der Schicksalstragödie wenig nachgeahmt zu sein. Nur der Anfangsmonolog, die ahnungsvolle Stimmungsszene,[3]) ist in dem Monolog Damoets wiedergegeben. Dieser klagt ebenso jämmerlich und sieht den Verlust der Treue Lalages ebenso lebhaft voraus, wie bei den Romantikern meist ein Weib beim Scheine einer flackernden Kerze von bösen Ahnungen gequält wird. Die Parodie zieht das Grausige geschickt in das Sentimental-Lächerliche hinüber. Im übrigen ist der früher wiedergegebene Monolog des Philemon eine ähnliche Stimmungsszene und kann ein gutes Beispiel dafür abgeben, wie Geyer in Stimmung und Sprache das Unheimlich-Bange der Schicksalstragödie trifft.

Geyers Satire besteht schließlich nicht nur in der Nachahmung der ganzen Art, sondern auch in tatsächlichen Hinweisen. Von solchen sei die Stelle angeführt, wo Lalage sich entschließt, Rottenbrecher zu scheren. Hier vereinigen sich das Lalage-Fatum und das Rottenbrecher-Fatum mitsamt den dazugehörigen Schicksalsinstrumenten zu gemeinsamem Tun.

„Gekommen ist die Zeit,
Wo ich durch seinen Rausch von Liebe nüchtern werde:
Ja, ich entsage ihm und kehr' zu meiner Herde.
Sollt' aber dieser Schluß nicht dem Int'resse schaden?
Zu einfach wird das Stück — Das Publikum will Taten!

---

[1]) N.-A. bei J. Minor a. a. O. K. 241 ff.
[2]) vgl. W. Scherer a. a. O. S. 687.
[3]) Jakob Fath a. a. O. S. 12; Minor a. a. O. Gr.-J. S. 34.

Ob Oper oder Dram, ob Lust- ob Trauerspiel:
Gehandelt muß doch sein! Wie, das ist ganz gleichviel.
(Sie erblickt die Schere am Boden.)
Was seh'ich? Ja, so geht's! Ich such' wie nicht gescheut,
Und hier am Boden liegt das Schicksal groß und breit.
Geschicksalt will jetzt sein, man nimmt's, wo man es findet.
Wenn sich das Schauspiel nur recht schauderhaft verkündet.
Mir liegt ein Trauerspiel nun allerdings im Sinn;
Ein abgeschnittener Zopf reicht kaum fürs Drama hin.
Doch da kann keineswegs die Ehre mir entgehen,
Als neue Delila und Heldin dazustehen.
Wohlan mein Simson, auf! Verlierst du deine Stärke,
Kannst du mir nichts mehr tun. Ich schreite schnell zu Werke!"
(Sie schneidet ihm mit der Schafschere den Zopf dicht am Kopfe ab und hält ihn triumphierend empor.)

Neben der Schicksalstragödie ist die bekannte Sigurd-Trilogie Fouqués „Der Held des Nordens" in der neuen Delila verspottet. 1808—1809 erschienen,[1]) ist das Werk seit Hans Sachs die erste größere Bearbeitung der Nibelungensage und fußt als solche zum ersten Male auf den nordischen Quellen.[2]) Richard Wagners Ringdichtung hat die Trilogie reichlich beeinflußt.[3])

Trotzdem die von hier übernommenen Züge der Handlung mannigfach genug sind, soll diese Parodie doch nur flüchtig angedeutet werden. Denn sie hat für den Zusammenhang weniger Wert. Auch ruht sie letzten Endes auf einem Irrtum Geyers. Nur die wichtigsten Momente seien in Kürze erwähnt. Daß der Dichter übrigens in der Trilogie ein typisches Beispiel einer Schicksalstragödie erblickt hätte, ist nicht der Fall. Wenn man auch Fouqué oft fälschlich unter deren Vertretern nennt,[4]) so hat doch in jüngster Zeit besonders Hirsch (a. a. O. S. 31—35 und 62 ff.) darauf hingewiesen, daß die Hauptcharakteristika für eine solche bei ihm vollkommen fehlen. Weder die Einheiten noch das Schicksalsinstrument sind zu finden, und das Schicksal

[1]) Erich Hafermeister, Friedrich Baron de la Motte Fouqué als Dramatiker, Diss. Greifswald 1905, S. 15.

[2]) Julian Hirsch, Fouqués „Held des Nordens", seine Quellen und seine Komposition, Diss. Würzburg 1910, und Max Kämmerer, Der Held des Nordens, von F. B. de la Motte Fouqué, und seine Stellung in der deutschen Literatur, Diss. Rostock 1909.

[3]) O. Panzer, Fouqué und Wagner, Jahrb. d. franz.-deutschen Hochst., Frankfurt a. M. 1907, S. 157 ff.; Wolfgang Golther, Die Sagengesch. Grundlagen der Ringdichtung.

[4]) So besonders einige Parodien, wie O. F. Gruppes, Über die Blutdolchsüdnordschuldhuldschicksalsdichterzunft, Leipzig 1831 (Fouqué-Müllner-Grillparzer).

selbst wird am richtigsten von Kämmerer (a. a. O. S. 89 f.) in der Art der griechischen Tragödie aufgefaßt.

Dagegen ist es möglich, daß Geyer mit der Trilogie ein Beispiel des romantischen Lesedramas anführen will, wie ja auch die Frühromantiker mit wenigen Ausnahmen überhaupt nur Buchdramen geliefert haben.[1]) In diesem Falle hätte seine Parodie einige Berechtigung. Doch sprechen so gut wie keine Umstände dafür. Nirgends eine Anspielung auf die schwache dramatische Konzeption des Werkes, die alle seine Kritiker seit Max Koch[2]) hervorheben. Höchstens könnte man in dem Schlummerlied, das Rottenbrecher energisch von Lalage verlangt, und in einigen Hindeutungen auf die Zwecklosigkeit langer Monologe vor großen Ereignissen solche erblicken, die beide von Fouqué in übermäßiger Fülle angewandt sind (Hirsch a. a. O. S. 40 ff.). Doch kann hier ebensogut der erwähnte Eingangsmonolog der Schicksalstragödie gemeint sein. Am wahrscheinlichsten geben folgende Verse den Grund der Geyerschen Parodie an, die den Hirten im Hinblick auf den Zerstörer ihres Liebesglückes, Rottenbrecher, in den Mund gelegt sind:

Damoet: Das alles haben wir vom Ausland profitiert.
Philemon: Der Deutsche liebt es stets, wenn fremde
Sitt' ihn ziert.

So wichtig diese Worte in ihrer allgemein gehaltenen Form auch sein müssen, so glaube ich sie um so mehr doch auch hier in Anspruch nehmen zu sollen. Denn an einer anderen Stelle beklagt Damoet sich darüber, daß die Lektüre der nordischen Heldenspiele von „de la Motte Fucken" den Mädchen zu Lande die Köpfe arg verdrehe. Geyer hat also den Stoff der Trilogie als etwas Ausländisches angesehen, in ihm einen fremden Einfluß auf das deutsche Wesen erblickt, wie ihm solche ja in jeder Form zuwider waren. Diese Erklärung scheint mir die richtigste zu sein, wenngleich sie auch einen schweren Irrtum des Dichters voraussetzt. Doch darf man ihm einen solchen in einer Zeit nicht allzu übelnehmen, da die nordischen Sagenquellen mit ihrem germanischen, ja deutschen Gehalt erst anfingen erschlossen zu werden.[3])

---

[1]) G. Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts 2. Aufl. 1906 S. 8 ff.

[2]) Max Koch, Fr. B. d. l. M. Fouqué und Joseph Frhr. v. Eichendorff; Kürschner S. 146, XXVIII ff.

[3]) Näheres in den Einleitungen bei Hirsch, Kämmerer und Max Koch a. a. O. O. K. XXX ff.; vgl. auch Wolfgang Golther, Die Edda in deutscher Nachbildung, Zeitschr. f. vergl. Literaturgeschichte VI 1893 N. F. S. 235 ff.

Vielleicht hat schließlich auch noch das gespannte Verhältnis zwischen Geyer und Adolph Wagner in diese Fragen hineingespielt.[1]) Fouqué ist ein naher Bekannter Adolph Wagners gewesen, und dieser hat gerade die Sigurd-Trilogie geschätzt, wie die Empfehlung derselben an seinen Neffen Richard Wagner in späteren Jahren beweist.[2]) Es ist immerhin möglich, daß der Spott gegen das Werk seines Freundes sich auch gegen Wagner selbst richten sollte. Doch die Briefe Geyers und sonstigen Quellen geben hier keinen Aufschluß.

Die wichtigsten Einflüsse der Trilogie auf „Die neue Delila“ lassen sich kurz andeuten. Ebenso wie der Untertitel „ein Schäfer- und Ritterspiel“ auf die Fouquésche Bezeichnung „Heldenspiel“ gemünzt ist, ist vor allem die Figur Rottenbrechers von dort übernommen. Die schwere Eisenrüstung und die Kraftmeierei hat Fouqué seinem Sigurd ebenso angedichtet,[3]) wie sie bei Geyer dessen Hauptzüge bilden. Außerdem stammt aber das gesamte Reckentum Rottenbrechers von Sigurd, und sein Name „Sigurd Rottenbrecher“ ist die offensichtlichste Parodie zu der unschönen Bezeichnung, die das erste Heldenspiel bei Fouqué trägt, „Sigurd der Schlangentöter“. Rottenbrechers ganzes Wesen besteht aus Übertreibungen des Sigurd der Vorlage. Geyer hat in der Parodie den Helden zu einem bramarbasierenden Großsprecher gemacht und im übrigen aus kleineren Andeutungen Fouqués wirkliche Charaktereigenschaften abgeleitet. So in Rottenbrechers Ungestüm und Liebeslust, die auch dem jungen Sigurd in der Schmiede und bei Brynhild nicht abgehen.[4])

Für Lalages Charakter gab, so sehr sie an sich auch als „Schicksalsperson“ frei erfunden ist, das niedrige Kebsweib Atlis, Herke, das Vorbild her. Aus den kurzen Andeutungen über diese in Guþrúnarkviþa en þriþja hat Fouqué eine wahre Maitresse mit allen Ränken gemacht.[5]) Deren Niederträchtigkeit und List deckt sich vollkommen mit der Lalages, und wie diese findet auch sie ihren Untergang in ihren eigenen Schlingen. Außerdem dürften Lalages Eitelkeit und selbstbewußte Koketterie eine Übertreibung der Gestalt Aslaugas sein, mit der sie überhaupt manches gemein hat. Wenn diese, ein Kind Siegfrieds

---

[1]) Glasenapp a. a. O. I S. 64 u. 80.

[2]) vgl. die Einleitung bei Walther Ziesemer (S. 9) in der Fouqué-Ausgabe der G. Kl. B.-B., die den folgenden Untersuchungen zugrunde liegt.

[3]) Fouqué steht hier seinen Quellen ganz irrig gegenüber; Kämmerer a. a. O. S. 687.

[4]) Kämmerer a. a. O. S. 657; Hirsch a. a. O. S. 52.

[5]) Hagemeister a. a. O. S. 17.

und Brynhilds, in der Einsamkeit auf Spangarhaide bei den niedrigen Pflegeeltern als Ziegenhirtin „mit ihrem Stolze wie mit einem Königsmantel umgeben“ geduldig „des Erlösers aus ihrer Armseligkeit harrt“, so hat auch Lalage schon längst ein gleiches getan. Auch sie hat sich zu Höherem geboren gefühlt und „das edle Schäferleben . . . schon längst satt gehabt“, als endlich ihr Nordenheld, zwar nicht Ragnar Lodbrog, sondern nur Sigurd Rottenbrecher, wie eine Granate in die Eintönigkeit ihres Schäferdaseins hineingeplatzt kam. Nur mit dem Unterschiede, daß Aslauga in Keuschheit auf ihren Erlöser wartet,[1]) während Lalages niedrige Sinnlichkeit so lange auch mit dem „Ziegenhirtenvolk“ vorliebnahm.

Die Hirten als Charaktere scheinen kaum durch Fouqué beeinflußt. Wohl aber hat Geyer in ihren Monologen die Sprache der Trilogie nachgeahmt, die er mit aller ihrer süßlichen Sentimentalität[2]) wiederzugeben weiß. Wenn Aslauga (III, 2) klagend von ihrer Herde Abschied nimmt:

„Wohl recht hast du, dich kläglich anzustellen,
Aslaugenherde, bald verlass'ne, nun!“

so findet sich die gleiche empfindsame Stimmung im Monolog Damoets in übertriebener Form wieder:

„Grausame, komm' und hör' das Klagen meiner Herden,
Die ihres Führers Tod gewiß beweinen werden.
Wehklagend brüllt der Ochs, er fühlt des Herren Pein,
Teilnehmend meckert auch das Schaf, die Ziege drein“.

Ähnliche Beispiele ließen sich in Menge anführen.

In der Handlung der neuen Delila sind ebenfalls einige Züge auf Fouqué zurückzuführen. So, wie bereits angedeutet, die Szenerie und die sonstigen Anklänge an die Schäferpoesie. Auch in „Aslauga“ bilden friedliches Schäferdasein und markiges Heldentum zwei unvereinbare Gegensätze,[3]) und das Heldenspiel bricht der gesamten Trilogie nach so vielem Blutvergießen und furchtbarsten Kämpfen in einer regelrechten Schäferidylle geradezu die Spitze ab.[4]) In gleicher Weise läßt auch Geyer seinen Nordlandhelden in eine bisher ungestörte Schäferwelt hineintreten, und der Kontrast zwischen beiden bringt die tiefgehendsten Wirkungen hervor. Damit will der Satiriker symbolisch andeuten, daß „Aslauga“ im Rahmen des Ganzen auf

[1]) Kämmerer a. a. O. S. 107.
[2]) Ziesemer a. a. O. Teil II, 8.
[3]) Kämmerer a. a. O. S. 109ff.
[4]) Ziesemer a. a. O. Teil II, 8.

ihn ebenso wirkt, als wenn er sich die Vorgänge der anderen Heldenspiele in die Dichtungen eines Opitz hineingelegt dächte.

Ebenso scheint der folgenschwere Alkoholgenuß Rottenbrechers eine kühne Parodie des vielbesprochenen „Vergessenheitstrankes“ zu sein, der auf Grund der Sage[1]) auch bei Fouqué seine Rolle spielt. Vor allem aber ist der Schlußkantus bei Geyer eine Satire auf jenen Nornengesang, den Wurdur, Werdandi und Skuld, aus den Rauchwolken des Scheiterhaufens Siegfrids und Brynhilds hervortretend, auf des Geschickes Fügung und der Liebe Walten anstimmen. Diesen hat Geyer scheinbar für eine Ausgeburt aller Spukromantik angesehen und in Form und Inhalt verspottet. Und seine übertreibende Parodie läßt nicht die Schicksalsfrauen die Folgen „tör'ger Liebe“ besingen, sondern die Gefallenen erheben sich unter Donner und Blitz selbst noch einmal zu kurzem Leben, um das Geschehene zu deuten. Dann sinken sie abermals als Leichenhaufen in sich zusammen, wie mit den Rauchwolken die Nornen verschwinden. Und wie der Liebe edelster Kern dem Nibelungengeschlechte den Untergang bereitet, so hat auch hier die Liebe letzten Endes den tragischen Ausgang bedingt. Nur mit dem Unterschiede, daß sie unter dem Einfluß anderweitiger Parodien in ihrer niedrigsten Form, als brutalste Sinnengier und krassester Egoismus, aufgetreten war:

„An allen diesen Leiden
War nur die Liebe schuld“.

Weitere Zusammenhänge der Handlungen lassen sich nicht erkennen. Im übrigen macht die Parodie hin und wieder den Eindruck, als wollte Geyer sich vor allem gegen Fouqués Bearbeitung, nicht gegen den Stoff selbst wenden. So besonders im letzten Falle. Doch ist es unmöglich, hier zu einem tatsächlichen Ergebnis zu gelangen. Denn die Parodie trifft meistens doch Momente der Sage, nicht Erfindungen des Dichters. Auch widerspricht Geyers irrtümliche Ablehnung des Ganzen als „ausländisch“ dieser Annahme zu sehr. Der Fehltritt soll nicht beschönigt werden. Er verdient die strengste Verurteilung, wenn er auch aus seiner Zeit heraus zu verstehen und zu entschuldigen ist.

Schließlich enthält „Die neue Delila“ noch einige gelegentliche, weniger breit ausgesponnene Anspielungen. Unter ihnen

[1]) vgl. Ernst Meinck, Friedrich Hebbels und Richard Wagners Nibelungentrilogien, Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte, Leipzig 1905, Bd. 5 S. 72—76 und Musikalisches Wochenblatt 1885 Nr. 17—23, „Der Vergessenheitstrank“.

befinden sich wichtige Urteile. So gilt die bereits oben angeführte Wendung gegen fremde Vorbilder der deutschen Literatur ganz entschieden auch der französischen Typen- und Intrigenkomödie. Diese hat sich bekanntlich zu Geyers Zeit im deutschen Lustpiel äußerst breitgemacht.[1]) Sie wurde nicht nur in zahlreichen „Bearbeitungen“ und Übersetzungen von Leuten wie Lembert und Hell übernommen, sondern führte mit ihrem flachen Inhalt die ganze Schule der realistischen bürgerlichen Unterhaltungskomödie herauf.[2]) Stets ohne jeden tieferen Sinn, arbeiteten die Lustspiele der Zeit unter dem verderblichen Einfluß der Pariser Dutzendware mit den größten Zoten, Unsittlichkeiten, Unmöglichkeiten und plumpesten Zufällen, und Züge der verfallenden Romantik bildeten in ihnen den einzigen Anteil des deutschen Geistes.[3]) Die bürgerliche Komödie zeigte in den Tagen des Sturmes und Dranges und in der Folge vorzüglich unter Kotzebues Einfluß einen erschreckenden Tiefstand. Und die Romantik brachte überhaupt nur noch ein einziges Werk von höherem Wert, Kleists „Der zerbrochene Krug“, hervor. Ein Eugen Scribe u. a. haben dann im Laufe des letzten Jahrhunderts den allgemeinen Verfall weiter befördert, so daß das komische Drama der Gegenwart sich mit wenigen Ausnahmen im tiefsten Schmutze bewegt.[4])

Auch dieser Entwicklung tritt Ludwig Geyer in der neuen Delila entgegen. Wie seine eigenen Werke über den Komödien seiner Zeit stehen, so verspottet er die letzteren hier mit scharfem Blick und sieht im Lustspiel zugleich das richtigste Mittel zur Verdrängung der Schicksalstragödie. Sowohl das französische Intrigenlustspiel wie das rührselige und zotenhafte Kotzebues trifft er mit scharfer Satire. Für jenes gilt ebenso die allgemeine Wendung gegen fremde Einflüsse wie die Intrige der Schäfer gegen Rottenbrecher, ihr „Racheplan in Kompagnie“. Und auf die „Zartgefühle“ des Lustspiels[5]) hat er

[1]) Die vorbildlichen französischen Komödien behandelt eingehend R. Prölß a. a. O. II, 1 S. 314–376.

[2]) Wackernagel a. a. O. Bd. 2 S. 606 u. 529; Gervinus a. a. O. Bd. 5 S. 61—77; Mähly, Wesen u. Geschichte des Lustspiels, Leipzig 1863, S. 142; Bettingen, Wesen und Geschichte des komischen Dramas, Berlin 1891, S. 120 ff.

[3]) A. Koberstein, Grundriß zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur 5. Aufl., Leipzig 1872/73, Bd. 3 S. 727 ff.; vgl. auch R. Prölß a. a. O. I, 2 S. 814 ff.

[4]) Witkowski a. a. O. S. 3 f. u. 39 ff.

[5]) Arthur Stiehler, Das Iffländsche Rührstück, ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik, Theatergeschichtliche Forschungen Bd. 16, Hamburg und Leipzig 1898.

es gelegentlich einer Sentimentalitätsanwandlung der Lalage abgesehen, wie er mit den derben Zoten und dem unsittlich-offenen Verlangen Rottenbrechers nach sinnlichem Liebesgenuß letzten Endes den sogen. Humor seiner Gegenwart kennzeichnen will. Dabei zielt das Typenhafte, völlig Gleichgestimmte im Wesen der beiden Hirten auf die untergeordneten Charaktere des Zeitlustspiels hin.[1])

Gelegentlich bekommt auch die in der „Dresdener Abendzeitung“ aufblühende Kunst- und Theaterkritik eines Theodor Hell, Friedrich Kind und Karl August Böttiger ihre Seitenhiebe. Auch deren häufige Dürftigkeit und Plattheit hat Geyer durchschaut. Als Lalage sich nach reichlichem Sträuben endlich bereit erklärt, Rottenbrecher unvermählt in die nordische Heimat zu folgen, fürchtet sie nur noch den Tadel der Kritik ob solch freigeistigen Unterfangens. Da aber weiß Sigurd Rat. Seine Entgegnung trifft glänzend die Engherzigkeit der Dresdner Kritiker, die sich besonders in moralischen Fragen auch im Folgenden noch zeigen wird. Im übrigen hat Geyer mit dieser Parodie einen Zug mit den Romantikern gemein, von denen sich z. B. auch Tieck in der Komödie „Herkules am Scheidewege“ ähnlich gegen das Zeitungsrezensententum aussprach.[2]) Das Beispiel sei in Kürze angeführt:

Lalage:

Kannst du es so vollführen,
So schlag nur immer drein, es soll mich amüsieren.
Um meine Unschuld werde ich dann auch nicht betrogen,
Denn auf dem Schiff ist man gewöhnlich ungezogen.
Um deinetwegen könnt' ich zwar auch dies ertragen,
Doch würde die Kritik das Schlimmste davon sagen.

Rottenbrecher:

Wenn sich ein Rezensent an deine Unschuld macht
Und bringt beim Publikum sie etwa in Verdacht,
Der wird von meinem Schwert so kräftig rezensiert,
Daß er sein Leben lang die Feder nicht mehr führt.

4. Der literarhistorische Wert des Werkes.

So zeigt „Die neue Delila“ Geyers literarische Urteile in vollster Klarheit. Auch läßt sie die eigenen Ziele seines Schaffens deutlich erkennen. Auf dieser Tatsache allein schon beruht ihr

[1]) Prölß a. a. O. III, 2 S. 315; Wackernagel a. a. O. Bd. 2 S. 5247.
[2]) vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. 10 S. 225.

historischer Wert, der literarisch noch durch die ästhetische Bedeutung dieser Urteile und Ziele erhöht wird.

Denn die Ablehnung der Schicksalstragödie und der Schauerromantik muß im selben Grade hochgeschätzt werden, wie man um ihretwillen das zweite Jahrzehnt als das des tiefsten literarischen Niederganges im 19. Jahrhundert überhaupt anspricht. Sie zeigt am besten, daß Geyer von der Stimmung seiner Jahre nicht ergriffen wurde. Er ist einer der wenigen, die in der Zeit allgemeiner politischer Entmutigung und moralischer Leichtfertigkeit einen klaren Kopf und ein richtiges Urteil bewahrten. Mit Ludwig Tieck und dem jungdeutschen Börne[1]) muß er wegen seiner Abneigung gegen diesen Zeitschlager gleichgestellt werden. Aber auch um der Schärfe seiner Kritik willen. Auch in dieser Hinsicht kann er sich mit jenen vollkommen messen, ja das Kecke, Ursprüngliche und Übermütige seiner Parodien erhebt ihn sogar noch über beide hinaus.

Schließlich ist Geyers Satire gegen den Fatalismus noch wegen ihrer frühen Entstehung beachtenswert. Eine Reaktion gegen kulturelle Auswüchse muß am meisten gewürdigt werden, wenn sie gleichzeitig mit diesen einsetzt. Geyers Auflehnung gegen die Schicksalstragödie fällt unmittelbar in deren Blütezeit hinein. Ungefähr im Jahre 1817 entstanden, ist „Die neue Delila“ eine der ersten, wenn nicht sogar die erste aller solcher Parodien überhaupt. Gerade damit begründet sich Geyers überlegener Blick. Erst seit dem Jahre 1818 lassen sich ähnliche Parodien der Schicksalstragödie nachweisen, von denen die auch bei Goedeke[2]) genannte „mythologische Carikatur in Knittelreimen mit Gesang in zwey Acten, Amor und Psyche“ von Karl Meisl bisher als früheste galt.[3]) Ich meine gerade auf diese Tatsache besonderes Gewicht legen zu müssen. Die Literaturgeschichte nennt gewöhnlich allein die Parodie Platens „Die verhängnisvolle Gabel“, trotzdem sie erst in das Jahr 1826, also in den Ausgang der ganzen Bewegung fällt.[4]) Nach meiner Einsicht verdienen die früheren noch größere Beachtung.

Ebenso hoch sind die Satiren auf die französische Intrigen- und Typenkomödie und das sentimentale und unsittliche Zeit-

---

[1]) Jakob Minor a. a. O. K. II.

[2]) Grundriß Bd. 8, 1 2. Aufl. S. 316 f.

[3]) Alle übrigen fallen, wie Goedeke angibt, in spätere Jahre. Jede ist in ihrer Art geistreich genug. Ein Vergleich könnte kaum für den Zusammenhang Wichtiges zutage fördern. Deshalb werde ich besser an anderer Stelle über die mir bekannt gewordenen Parodien berichten, die ich auch in der Zahl der Angabe Goedekes gegenüber erweitern kann.

[4]) vgl. z. B. Witkowski a. a. O. S. 8 f.

lustspiel zu schätzen. Geyers streng verurteilende Stellung gegen sie ist ästhetisch von gleicher Bedeutung. Und das Streben nach deutscher Originalität, nach einer deutschen Kunst und deutschen Literatur unter der Abwehr aller fremden Einflüsse umgibt des Dichters Persönlichkeit mit einem sympathischen Hauch, wie die seines Freundes Carl Maria v. Weber. In der Wendung gegen die französische Komödie zeigt Geyer sich als ein fruchtbarer Schüler Lessings, für den er in seinen Briefen an Albert Wagner eine hohe Verehrung an den Tag legt.[1]) Wenn ihn dagegen die Abneigung gegen alles Fremdländische schließlich auch zu einer Verkennung der Sigurd-Trilogie Fouqués verführte, so war das eben ein aus der besten Absicht heraus entstandener Irrtum, der zwar schwerwiegend, aber doch zu verstehen ist.

Der übermütige Grundgedanke des Ganzen verdiente in seiner kecken Laune allen Beifall. Und die geniale Kombination der verschiedensten Satiren zu einer lebendigen, einheitlichen Handlung ist ebenso anzuerkennen. Die Art der Geyerschen Satire erinnert oft genug an die des jungen Goethe. Der gleiche Übermut, die gleiche sprudelnde Laune und die gleiche Schärfe sind überall vorhanden. Nur daß, wie es Köster[2]) von Goethes Satiren meint, „die Verspotteten bald mitgelacht" hätten, möchte ich für Geyer billig bezweifeln. Dazu nähert er sich doch wieder zu sehr der streng verurteilenden Form, durch die sich der in seinen Satiren schwerfällige Schiller so manchen Feind verschafft hat. Als Satiriker scheint Geyer mir mitten zwischen beiden zu stehen.

Von den Zeitgenossen erkannten nur wenige die in der neuen Delila enthaltenen Anspielungen.[3]) Keiner aber wußte sie in ihrem Wert zu würdigen. Andere dagegen sahen die parodistischen Absichten Geyers überhaupt nicht ein und wußten infolgedessen mit der ganzen Dichtung nichts anzufangen. So die hochtönende Kritik im Literaturbeiblatt zum Dresdener Morgenblatt,[4]) die mit umständlichen Beweisen dartut, daß das „sinnlose" Werk der schlechteste Bestandteil des ganzen

[1]) So besonders in den später noch oft zu erwähnenden Briefen vom 18. Januar 1821 und vom 13. Mai 1821, in denen er über die Entstehung des Bethlehemitischen Kindermordes berichtet.

[2]) In der Einleitung zu seiner Ausgabe der Dichtungen des jungen Goethe, Cottasche Ausgabe der gesamten Werke Goethes Bd. 7.

[3]) Die an sich belanglosen Kritiken brauchen nicht wiederholt zu werden. Genannt seien: Heidelberger Jahrbuch 1822 Nr. 74 S. 1172 ff., „Literarisches Conversationsblatt" 1823 Nr. 3 S. 9 u. 11 und „Allgemeine Literarische Zeitung" 1823 Nr. 53 Sp. 421—424.

[4]) 1823 Nr. 29 S. 153—155.

Kotzebueschen Almanachs sei. Hinter der ganzen Art möchte ich Theodor Hell vermuten.

Zum Schluß noch weniges über die Form der neuen Delila. Die Literaturkomödie ist ein Erzeugnis der Frühromantik, das seinerseits wieder von dem jungen Goethe in der Satire „Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" angeregt ist. Doch steht „Die neue Delila" nur noch wenig mit der Art eines Ludwig Tieck im Zusammenhang. Zwar bildet wie dort jede Figur eine Anspielung für sich, und das Ganze vereinigt sich nochmals zu einer satirischen Handlung.[1]) Auch bei Geyer verkörpert jede Person eine ganze literarische Richtung. Doch fehlt bei ihm das Charakteristikum der Frühromantiker: die Verspottung des Theaters auf dem Theater. Infolgedessen auch die umgebenden Szenen, die Vorspiele, Zwischenakte und Epiloge. In diesen gibt Tieck eine eingehende Kritik und läßt die Meinung der der Aufführung Beiwohnenden kundwerden. Auch verhandelt der Dichter persönlich mit dem Publikum über Beifall oder Ablehnung.[2]) Alles das sucht man bei Geyer vergebens. Er schlägt die verspotteten Literaturarten, wie die Schicksalstragödie oder die Sigurd-Trilogie, mit ihren eigenen Mitteln, indem er die charakteristischen Züge ihrer Handlung in parodistischer Form übernimmt. Seine Urteile gehen dabei nie ins einzelne, decken nie in der Art einer Kritik die Schwächen auf, sondern halten sich allgemein. Dabei richtet er seine Handlung so ein, daß das nach seiner Ansicht Falsche, Verkehrte oder gar Unsinnige recht klar wird, d. h. er treibt beispielsweise den Fatalismus auf die Spitze und macht aus diesem in der Schicksalstragödie ernst gemeinten Motiv ein überaus lächerliches. Er weist auf die Schwächen hin, indem er sie als solche am Beispiel zeigt. Zur Erklärung desselben legt er dann den handelnden Personen Monologe in den Mund, die aus der eigentlichen Handlung herausfallen und deren augenblickliches Tun in seinem Wert als literarisch-dramatisches Mittel charakterisieren. So der Lalage, bevor sie dem Sigurd den Schicksalszopf mit der Schicksalsschere abschneidet. Oder dem Sigurd, als er vom Tode erwacht und Lalage erschlägt:

Sigurd (richtet sich wieder auf):
Das Publikum denkt wohl, das Stück sei jetzo aus?
Nein, jetzt wird's erst recht hübsch, gehen Sie noch nicht
nach Haus,

[1]) Die Romantik kleidet diese meist in ein Märchen, Geyer in eine biblische Sage.

[2]) vgl. z. B. Tiecks Komödie „Der gestiefelte Kater" in der Ausgabe der Werke Tiecks von Eduard Berend G. Kl. B.-B. II.

Kehrt man die Leichen nicht zusammen mit dem Besen,
So spricht doch jedermann, das Stück sei schlecht gewesen.
Der Höllenroche kocht noch jetzt in meinem Magen,
Daß mich der dumme Kerl so tölpelhaft erschlagen.
Nun nimmt er noch die Braut. — Sie darf nicht länger leben!
Ich will dem Stücke erst den wahren Ausschlag geben.
Damoet mag vor Gram das Schwert ins Herz sich stecken,
Daß unser aller Blut alsdann die Hunde lecken.
Komm her, geliebter Zopf, auf dich hielt ich stets viel,
Tu deinen letzten Dienst —

(Nimmt den Zopf, den Damoet neben ihn geworfen hat, schleicht hinter Lalage, die noch in der Umarmung steht, und schlägt sie damit auf den Kopf.)

So ist's ein Trauerspiel.

(Legt sich wieder tot auf die Erde.)

Lalage:
O weh, die Heldin sinkt!

An diesen Stellen tritt der Dichter erst mit seinem eigentlichen Urteil hervor, während die parodistische Nachahmung an sich nur symbolisch ist.

Daß diese Art eine glückliche Weiterbildung der romantischen Literaturkomödie darstellt, liegt auf der Hand. Die Satire wird in ihr nicht nur lebhafter und interessanter, sondern sie gewinnt zugleich an allgemeiner Anschaulichkeit und Tatsächlichkeit. Die Verspottung wird schärfer und klarer. Die Kritik eines Tieck wird durch sie zum bewiesenen und großzügigen literarischen Urteil.

Damit nimmt Ludwig Geyer eine bedeutende historische Stellung ein. Er zeigt sich als ein Vorläufer der spätromantischen aristophanischen Literaturkomödie Platens,[1]) deren wichtigste Merkmale bei ihm ausnahmslos vorhanden sind. „Die neue Delila" bildet formell das Übergangsglied zwischen dem „Gestiefelten Kater" und der „Verhängnisvollen Gabel". Sie bereits hat der Romantik die Form der aristophanischen Literaturkomödie zugeführt, wobei es nicht zu entscheiden ist, ob bewußt oder unbewußt. Und wie die Form, so deckt sich auch der Inhalt mit dem bei Platen, soweit er die Schicksalstragödie im Auge hat. Ludwig Geyer muß in diesem Werk in jeder Hinsicht als der direkte Vorläufer Platens angesprochen werden, ein Ergebnis, das für die Literaturgeschichte wie für die Wagner-Biographie von gleicher Bedeutung ist.

[1]) vgl. Rudolf Schloesser, August Graf von Platen, München 1910, Bd. 1 S. 679 ff.

Zweites Kapitel.

Die Bühnendichtungen Geyers.

1. „Die Braut aus der Fremde."

Am 11. Mai 1817 betrat Geyers Stieftochter Louise Wagner zum ersten Male die Bretter, angeleitet von ihrer Erzieherin Friederike Wilhelmine Hartwig, die einst als erste Jungfrau von Orléans einen dauernden Ruhm errungen hatte.[1]) Die Gelegenheit benutzte auch Geyer zu einem ersten Versuch als Bühnendichter. Er schrieb zu diesem Tage sein Lustspiel „Das Mädchen aus der Fremde". Doch fand er noch nicht den Mut, seinen Namen auf dem Theaterzettel zu nennen, sondern er versteckte sich abwartend hinter dem Pseudonym E. Willig.

So hat ganz entschieden ein äußerer Anlaß bei der Entstehung des Stückes mitgewirkt. Da Geyer aber auch später für Rosaliens Debut ein eigenes Werk schuf, so läßt sich vermuten, daß er eben in den flachen Typen des derzeitigen Repertoires keine geeignete Rolle finden konnte, um eine begabte Anfängerin vorteilhaft einzuführen. Auch hatte er bei seiner großen Arbeitslast nicht immer die Zeit zu dichterischer Betätigung. Nur unter besonderen Umständen konnte er hierfür Muße gewinnen. Deshalb deutet der äußere Anlaß in diesem Falle höchstens auf ein gesundes literarisches Urteil hin und widerspricht der Möglichkeit durchaus nicht, daß Geyer eigenen, hochstehenden Zielen nachgegangen ist.

Über dieses erste Lustspiel sind nur wenig Nachrichten vorhanden. Allein der Theaterzettel[2]) und eine Kritik Theodor

---

[1]) Zwischen Geyer und der Frau Hartwig hat ein wahrer Wetteifer bestanden, ob seine Schülerin Rosalie oder die von der letzteren ausgebildete Louise zuerst debütieren würde. Die Hartwig wußte das erste Auftreten der Louise geschickt früher anzusetzen. Ein deshalb entstandener Streit wird von Geyer in einem humorvollen Briefe an Frau Hartwig vom 13. März 1817 geschlichtet. Für der Hartwig Debüt als Jeane d'Arc vgl. F. Kneschke, Geschichte des Theaters und der Musik zu Leipzig 1852 S. 637.

[2]) In der Sammlung der Dresdener Theaterzettel in der Kgl. Öffentlichen Bibliothek zu Dresden.

Hells[1]) berichten von ihm. Das Stück selbst ist nie im Druck erschienen und auch nirgends handschriftlich überliefert.[2])

Solche Angaben scheinen denen Glasenapps (a. a. O. Bd. 1 S. 63) zu widersprechen, doch liegt dort ein Irrtum vor. Glasenapp hat den Inhalt wörtlich nach der Hellschen Kritik angeführt, im übrigen aber auch alle Nachrichten über die spätere zweite Fassung damit verbunden. Diese Verwechslung veranlaßt ihn schließlich auch, das Werk mit zwei Titeln: „Das Mädchen aus der Fremde“ oder „Die Braut aus der Fremde“ zu nennen. Dagegen wird sich herausstellen, daß es sich hier um zwei ganz verschiedene Dichtungen handelt, die zueinander in dem Verhältnis einer Urfassung und einer Umarbeitung stehen.

Nach Hell war die Übereinstimmung im Namen mit dem gleichlautenden Gedichte Schillers von Geyer beabsichtigt. Die gänzliche Verschiedenheit im Inhalt sollte eine Überraschung für das Publikum sein. Wie diese Neckerei mit Laune aufgenommen wurde, so hatte sich auch das Ganze eines guten Beifalls zu erfreuen.

Der Inhalt wird folgendermaßen erzählt: „Dies Mädchen ist aber hier ein kleines Wesen von zehn Jahren, das ein junger Offizier als Jockey mit aus dem Felde bringt und dadurch seine Geliebte neckt, indem er dieses ohne nähere Bezeichnung in einem Brief als ein Mädchen ankündigt, das immer um ihn sei, ihm die müßigen Stunden vertreibe, das er küsse, das er sehr liebe usw. Darüber gerät der Geliebten Vater mit dem Vater des Offiziers in Streit und Duell, das aber schnell friedlich endet, und auch der böse Traum des Mädchens ist bald durch ein schönes Erwachen belohnt. Zwischendurch treibt sich noch ein Prätendent auf des Mädchens Hand, dessen Name Baron von Hopfensack schon seine bäuerliche Art und Weise ankündigt, wie eine böse Stiefmama, die bei der Gutmütigkeit des Vaters das Regiment im Hause führt“.

Das stimmt in den Grundlinien mit dem überein, was wir als zweite Bearbeitung unter dem Namen „Die Braut aus der Fremde“ besitzen. Deshalb erübrigt sich eine eingehende Kritik an dieser Stelle, wozu auch die knappen Angaben Hells kaum berechtigen würden.

Bei der Aufführung wurde das Stück zusammen mit einem Singspiel „Das Lotterielos“ gegeben, das für unsere Untersuchungen ohne Belang ist. Geyer selbst spielte die komische

[1]) Dresdener Abendzeitung 1817 Nr. 125 vom 26. Mai.

[2]) Auch nicht im Archiv des Dresdener Hoftheaters. Hier findet sich nur die zweite Fassung.

Figur des Barons von Hopfensack, während die Debutantin Louise Wagner das „Jockey Georg“ genannte zehnjährige Mädchen darstellte. Beide errangen gute Erfolge, wie das Werk selbst. „Stoff genug“, fährt Hell fort, „um für zwei kleine Akte recht gemütliche Erheiterung zu schaffen. Und so ward auch vom Publiko diese anspruchslose Kleinigkeit aufgenommen, welcher der Wohlklang der wirklich meistenteils recht gut gearbeiteten Alexandriner noch einen neuen Reiz verlieh. Nur die Szene zwischen dem Herrn von Marbach und seinem Reitknechte vor dem Duell hätten wir teils als müßig, teils wegen des ohne Not so gemein und niedrig geschilderten Sinnes des Bedienten wohl weggewünscht, sowie wir überhaupt glauben, daß das Stück gewinnen würde, zöge man es in einen Akt zusammen. E. Willig ist übrigens ein angenommener Name, und wie wir gehört haben, hat dieses artige Vorspiel einen wackeren dramatischen Künstler zum Verfasser, der selbst in einer Rolle darin sich vielen Beifall erwarb. Dies galt überhaupt von dem Spiele des ganzen Personals.“

Scheinbar hat sich Geyer immerhin noch als Anfänger in der dramatischen Dichtkunst gezeigt. Es wird ihm zur Ehre gereichen, wenn wir den Kritiker nach der Kenntnisnahme von der geschehenen Umarbeitung rühmen hören, daß er sich die gutgemeinten Lehren zu Herzen genommen und die Mängel beseitigt habe. Zunächst jedoch noch den Theaterzettel der Uraufführung im Wortlaut. Unter den Darstellern glänzen bekannte Namen, die in der Geschichte des Dresdener Hoftheaters guten Klang besitzen.[1])

---

[1]) Näheres über dieselben bei E. Prölß, Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, Dresden 1862.

Königliches Deutsches Schauspielhaus.

Sonntags, am 11. Mai 1817.

Zum ersten Male:

Das Mädchen aus der Fremde.

Original-Lustspiel in zwey Akten von E. Willig.

Personen:

Herr von Marbach	Herr Burrmeister
Frau von Marbach, seine zweite Frau .	Mad. Hartwig
Emilie, seine Tochter erster Ehe	Mlle. Schubert
Herr von Raschau	Herr Hellwig
Theodor, sein Sohn, Ulanenoffizier . . .	Herr Julius
Baron von Hopfensack	Herr Geyer
Georg, Jockey } Theodors	Louise Wagner
Franz, Reitknecht }	Herr Haecker
Lisette, Kammermädchen } in Marbachs	Mlle. J. Zucker
Jacob, Jäger } Hause	Herr Künzel
Bediente des Herrn von Hopfensack . . .	Herr Schwartz etc.

Der Schauplatz ist auf einem Dorfe.

Hierauf:

Das Lotterielos.

Singspiel in einem Akt.

Musik von Rocolo Isonaro.

u. s. w.

Anfang 6 Uhr. Ende gegen halb 9 Uhr.
Einlaß um 5 Uhr.

Die unter dem Titel „Die Braut aus der Fremde“ am 22. Juni und am 8. Juli 1817 aufgeführte Umarbeitung und zweite Fassung des Stückes ist im Archiv des Dresdener Hoftheaters in der Urschrift überliefert. Sie soll im folgenden einer eingehenden Durchsicht unterzogen werden.[1])

Aufregung herrscht unter dem Gesinde des Marbachschen Gutshofes: des guten alten Herrn treuer Schimmel ist ohne Reiter zurückgekehrt! Da die strenge Herrin ein für allemal angeordnet hat, daß ihr jeder Vorfall auf dem Gute sofort zu melden sei, will der Jäger Jacob eben zu ihr eilen, als er ihr schon gegenübersteht. Herbeigerufen durch die laute Unter-

[1]) Geyer hat sich bei der zweiten Aufführung bereits als Autor bekannt.

haltung des Gesindes, läßt sie sich mit kalter Ruhe Bericht erstatten. Sie mißt dem Ereignis keine Bedeutung bei, sondern vermutet nur eine Gedankenlosigkeit ihres Mannes. Trotzdem gibt sie zwei Knechten den Befehl, den täglichen Weg des Gutsherrn abzusuchen.

Frau Marbach ist ihres Mannes zweite Frau und eine böse Stiefmutter seiner einzigen Tochter Emilie aus erster Ehe. Diese hat von dem Geschehenen Kunde erhalten. Bestürzt und besorgt um das Leben des geliebten Vaters, kommt sie zur Stiefmutter, die ihr jedoch, statt sie zu beruhigen, wegen der Unschicklichkeit einer solchen Aufregung Vorhaltungen macht. Doch wird sie bald unterbrochen. Der Jubel des Gesindes hinter der Szene kündet die Ankunft des verunglückt geglaubten Herrn an. Unter den Sticheleien seiner strengen Gemahlin klärt Marbach die Situation auf. Unterwegs hat er den Zeitungsboten getroffen, diesem das Blatt abgenommen, das Pferd am Zügel geführt und sich in die Lektüre vertieft. Dabei ist ihm ganz allmählich der Zügel entfahren und der Schimmel vorausgeeilt. Die Herrin des Hauses hat eine scharfe Erwiderung auf der Zunge, als ein Bedienter den Besitzer des benachbarten Rittergutes, Herrn von Hopfensack, meldet. Sie befiehlt, ihn eintreten zu lassen. Zuvor noch macht sie ihren Mann mit größter Wichtigkeit aufmerksam, daß jener gekommen sei, um die Hand Emiliens anzuhalten.

Emilie aber ist längst einem anderen versprochen. Mit Zustimmung des Vaters hat sie sich mit einem jungen Ulanenoffizier Theodor von Raschau verlobt, der zur Zeit draußen im Felde steht. Er ist der Sohn des besten Freundes des Vaters, des Herrn von Raschau. Die beiden Alten haben auf das Wohl des Paares schon mancher Flasche den Hals gebrochen, doch der Stiefmutter ist der Offizier ein unangenehmer Schwiegersohn. Er ist arm, und als junger Offizier „natürlich" ein Taugenichts. Emilie soll den reichen Hopfensack heiraten, ob sie will oder nicht. Sie ist nach Ansicht der Mutter noch viel zu unreif, um über ihr Lebensglück entscheiden zu können.

Vater und Tochter klagen über der Mutter Herrschsucht, nachdem diese sich entfernt hat. Vergebens bittet Emilie den Vater, die Heirat mit Hopfensack zu vereiteln. Dieser glaubt, nicht helfen zu können, wenngleich er sich auch dem Freunde gegenüber mit seinem Wort verpflichtet hat. Er zweifelt im Augenblick sogar an der Treue des Offiziers, doch weiß ihn Emilie bald wieder zu gewinnen, indem sie ihm von den letzten Heldentaten des Bräutigams erzählt, die sie aus dessen Briefen kennt. Marbach läßt sich schließlich überzeugen, daß er sein Wort nicht brechen darf, und so verabreden beide, sich dem

eigenmächtigen Willen der Mutter zu widersetzen. Er will, so nachgiebig er sonst auch sein mag, in diesem Falle doch sein Recht als Hausherr geltend machen, wo es sich um das Glück seines einzigen Kindes handelt.

Gleich darauf tritt Frau von Marbach mit Hopfensack ein. Letzterer charakterisiert sich prahlerisch selbst als ein reicher Protz, der neben seinem Reichtum und seinem Ahnenstolz keine Tugenden kennt. Er erweist sich als ein gemeiner, niedriger und feiger Patron, der mit frechem Selbstbewußtsein von Marbach in herablassendem Tone die Zustimmung zur Heirat mit Emilie verlangt. Der aber antwortet zum Entsetzen seiner Frau mit einer ruhigen, doch bestimmten Ablehnung, als die Szene durch Emilie unterbrochen wird, die mit der Kunde ins Zimmer stürzt, daß beim alten Raschau durch einen Meldereiter Nachricht von dessen Sohne eingelaufen sei. Emilie will eben abgehen, als sie Hopfensack erblickt, der sich ihr sofort plump zu nähern sucht. Als sie dessen Antrag trotz der verlockendsten Schilderung seines Reichtums kühl zurückweist, ist jener ebenso empört wie die Mutter, der solche Widerspenstigkeiten neu sind. Vergebens wendet sich diese an Marbach. Auch er ist gegen den von ihr protegierten Schwiegersohn, der unter Schmähungen gegen eine Herrin, die ohne Gehorsam zu finden, sich zu herrschen einbildet, das Zimmer verläßt. Fürchterliche Rache schwört er Emilien zu, die ihn mit Lächeln verschwinden sieht.

Ein an charakteristischen Momenten reicher Auftritt zwischen Marbach und seiner herrschsüchtigen Frau wird durch das Erscheinen des alten Herrn von Raschau unterbrochen, der die Kunde von der bevorstehenden Rückkehr seines Sohnes mitbringt und Emilien einen Brief von diesem übergibt. Während Frau von Marbach sich wütend entfernt, stimmt ihr Mann in den Jubel des Freundes ein, der erfahren hat, daß sein Sohn im Rang gestiegen ist und mit ordengeschmückter Brust heimkehrt. Erinnerungen an die eigene Soldatenzeit steigen in dem Vater auf, und nur leise läßt er eine Herzensgeschichte aus jener Periode anklingen. Als verwundeter Offizier hat er einst in einem Pfarrhause ein Mädchen Georgine kennen gelernt, das er bis auf den heutigen Tag liebt, auf das er aber aus Pflichtgefühl gegen die verstorbene erste Gattin und gegen den Sohn verzichtet hat. Teilnehmend sucht Marbach ihn zu trösten. Er lenkt das Gespräch absichtlich auf die Gegenwart zurück und erzählt von dem eben gehabten Erlebnis mit Hopfensack. Beide versprechen sich abermals, das Verlöbnis ihrer Kinder zu schützen, als Emilie, Tränen in den Augen, hereintritt.

Nachdem sie dem Vater den Brief ihres Bräutigams über-

reicht hat, geht sie weinend wieder ab. Verwundert nimmt Marbach von dem Schreiben Kenntnis, in dem Theodor seiner Braut die Mitteilung macht, daß er bei seiner bevorstehenden Rückkehr ein Mädchen mitbringe, das ihm in schweren Zeiten treulich zur Seite gestanden habe, mit dem er unzertrennlich verbunden sei und das auch Emilie liebgewinnen werde. Er spricht die Überzeugung aus, daß seine Braut ihm wegen dieser Teilung seiner Liebe nicht zürnen könne. Die beiden Alten sind verblüfft, doch Raschau faßt sich bald. Sicher ist das Herz seines Sohnes nicht schlecht, man muß abwarten, wie sich das Ganze klären wird! Aber der Vater des Mädchens kann solch ein Betragen nicht dulden. Die Schmähreden, die er gegen Theodor ausstößt, beleidigen auch den Vater desselben, und Raschau muß den langjährigen Freund zum Duell herausfordern. Dieser nimmt nach einigem Widerstreben an.

Dies der erste Akt. Ebenso lebendig setzt auch der zweite ein. In einer entlegenen Gartenpartie gibt Hopfensack soeben zwei Bedienten Anweisungen, wie sie die beabsichtigte Entführung Emiliens durchsetzen sollen. In jenem Baum ist ein Kranz eingeschnitten, in dessen Mitte die Buchstaben E. und T. stehen. Dieses Erinnerungszeichen einer seligen Stunde pflegt Emilie täglich um die gleiche Zeit zu besuchen. Auch heut wird sie das voraussichtlich tun. Darauf baut Hopfensack seinen Plan. Während der eine Bediente sie auf ein Zeichen hin aus dem Gebüsch heraus umfassen soll, soll ihr der andere ein Tuch über den Kopf werfen, um sie in den bereitstehenden Wagen zu bringen. Das Versprechen eines Talers spornt die Bedienten an. Und wirklich kommt das Vorhaben zur Ausführung!

„Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr."

Diese Worte aus dem Monolog Gretchens vor sich hinsprechend, erscheint Emilie am Platze, einen schwarzen Flor in der Hand. Unter schmerzlichen Erinnerungen an die schöne Zeit ihres Liebesglückes will sie den Flor über das Monogramm decken, als Hopfensack pfeift: die Überwältigung gelingt.

Es folgt eine Verwandlung. Der Fortgang bringt einen Anklang an die Hirtenszene in der neuen Delila, wo diese im Gebüsch versteckt den Gesprächen Lalages und Rottenbrechers lauschen. Mit einem Degen in der Hand erscheint Herr von Marbach, gefolgt von seinem Jäger Jacob, dem er am Eingang des Gartens zu warten befiehlt. Während der Herr sich auf

einer Rasenbank im Innern des Gartens niederläßt, schleicht der Jäger an ihn heran und legt sich im Gebüsch auf die Lauer, des Kommenden zu warten. Er ahnt, daß ein Duell stattfinden soll. Und wirklich, dort hinten erscheint der alte Herr von Raschau, ebenfalls mit einem Degen bewaffnet. Marbach geht ihm entgegen und erwidert seinen freundlichen Gruß mit eisig kalter Aufforderung zum Beginn. Beide kreuzen die Klingen, da wirft Raschau nach kurzem inneren Kampfe den Degen fort und bietet dem Freunde die Hand zur Versöhnung. Dieser schlägt ein. Froh über den unblutigen Ausgang entfernt sich der Lauscher Jacob. Raschau meldet die unmittelbar bevorstehende Ankunft seines Sohnes und hofft bestimmt, daß alles seine richtige Erklärung finden wird, in welchem Falle auch Marbach seine Zustimmung zu dem Heiratsplan nicht versagen will.

Da werden Stimmen laut. Theodor führt die halb ohnmächtige Emilie, ein schmucker Volontär Georg den geknebelten Hopfensack herbei. Bestürzung seitens der Alten, Begrüßung, Verwunderung allgemein. Ohne den Vätern die Umstände zu erklären, fordert Theodor von Hopfensack Genugtuung. Der Volontär Georg holt die Pistolen aus der Satteltasche, doch Hopfensack gibt offen zu, zu feige zu sein. Auch mit dem Degen wünscht er nicht Bekanntschaft zu machen. So verzichtet Theodor darauf, sich an dem feigen Burschen zu vergreifen, und entläßt ihn ungestraft, wie es sich für einen „Schuft geziemt“. Hopfensack nimmt alle Schmähungen mit Gleichgültigkeit entgegen. Die Alten aber bestürmen Theodor um Aufklärung. Seinem Regiment vorausgeeilt, die Heimat zu begrüßen, ist er an einem daherstürmenden Wagen vorbeigekommen, aus dem ihn ein Mädchen um Hilfe anrief. Zusammen mit Georg ist er den Pferden in die Zügel gefallen und so gerade zur rechten Zeit gekommen, um die entführte Emilie zu befreien und Hopfensack gefangen zu nehmen. Die Empörung der Väter besänftigt Theodor bald mit dem Hinweis auf das Mißlingen des Verbrechens.

Unterdessen hat der Jäger Jacob seiner Pflicht wohl gedacht. Er soll ja jeden Vorfall der Frau des Hauses melden! Diese kommt just in dem Augenblick herbei, als Hopfensack schleunigst das Weite sucht. Mit kühler Liebenswürdigkeit begrüßt sie die beiden Raschaus, die ihre Aufmerksamkeit nunmehr der am ganzen Leibe zitternden Emilie zuwenden. Diese wehrt die Zärtlichkeit Theodors ab, der verblüfft nach einer Erklärung fragt. Da aber fordert der alte Raschau den Sohn auf, sich über den Sinn jenes Briefes zu äußern. Theodor setzt seine Neckereien zunächst noch eine Zeitlang fort. Schließlich zwingen

ihn alle, besonders auch der Frau von Marbach spitze Bemerkungen, den Knoten zu lösen. Als der Vater ihn darauf hinweist, daß er sich um des durch den Brief verursachten Mißverständnisses willen mit seinem alten Freunde Marbach duelliert habe, wird Theodor von Reue erfaßt und gibt unter allgemeiner Spannung Bericht.

In der letzten Schlacht erhielt er den Befehl, eine besonders gute, erhöhte Stellung der feindlichen Artillerie im Sturmangriff zu nehmen. Die Entscheidung hing von diesem Auftrage ab, dessen Ausführung schließlich unter den größten Verlusten gelang. Bei der Verfolgung des Feindes durch ein brennendes Dorf hörte Theodor aus einem Hause heraus ängstliche Klagelaute. Entschlossen drang er durch die Flammen und stand vor einer ergreifenden Szene. An dem Lager eines sterbenden Greises kämpfte ein Mädchen verzweifelt gegen den Tod des Erstickens an. Eben noch konnte der feindliche Offizier die Ohnmächtige hinaustragen, als das Haus hinter ihnen in Trümmern zusammensank. Nachdem er das Mädchen einem seiner Leute übergeben hatte, um es in die nahe Stadt zu bringen, stürzte sich Theodor wieder in den Kampf hinein. Bald wurde er verwundet und in das Stadtlazarett überführt, wo er die Gerettete wiederfand. Sie pflegte ihn gesund und vertraute sich ihm an. Vater- und mutterlos, wie sie war, folgte sie ihm auf seinen weiteren Zügen und begleitete ihn schließlich bis in die Heimat. Dicht in der Nähe warte sie.

Man ist von der edlen Gesinnung angenehm berührt, doch bleibt die Tatsache bestehen, daß der Bräutigam ein fremdes Mädchen mit sich gebracht hat. Aber auch diese Verwirrung weiß Theodor mit Humor zu lösen. Er hat darauf gerechnet, daß sein Vater dieses Mädchen heiraten werde. Noch größeres Erstaunen; man verlangt sie zu sehen. Da winkt Theodor seinem Volontär Georg, vorzutreten. Der alte Raschau starrt seine ihm zudiktierte Braut befremdet an, bis er in dem Volontär jene Pastorentochter Georgine wiedererkennt, die auch ihn einst gepflegt hat und der seit jenem Tage sein Herz gehört. Freudig schließt er die so lange Entbehrte in die Arme und versichert den Umstehenden, daß er sie nur allzugern aus der Hand des Sohnes in Empfang nimmt, um dessentwillen er einst auf sie verzichtet hat. Glückwünschend drängen alle heran; nur Frau von Marbach weiß auszusetzen:

„So eine Mesalliance, hab' ich kein Fläschchen hier?"

Theodor aber nähert sich der beschämt dastehenden Emilie, die, die Grundlosigkeit ihrer Eifersucht einsehend, von Reue erfaßt ist. Doch bald ist auch hier die Dissonanz beseitigt. Neben

den alten Raschau und seine Braut tritt ein zweites Paar. Frau von Marbach fühlt sich übergangen, sieht aber ihre Machtlosigkeit ein. So bleibt ihr nur niedrige Rache. Sie erklärt, sich niemals Verwandte der bürgerlichen Schwiegermutter ihrer Stieftochter nennen zu wollen. Und der alte Raschau versteht es treffend, sie zurückzuweisen. Tiefgekränkt weiß sie nur noch ihrem Gemahl mit der Scheidungsklage zu drohen, da ja auch sie nicht wissen könne, ob nicht irgendwo aus guten alten Zeiten

„Ein halb verfall'ner Turm ein altes Schätzchen hegt".

Sofort will sie aufbrechen, um dieser etikettelosen Landluft für immer den Rücken zu kehren und sich dorthin zu begeben, wo Mißheiraten nicht an der Tagesordnung sind, in die adelsstolze Gesellschaft der Residenz. Man läßt sie in Frieden ziehen, niemand hält sie zurück. Und der alte Marbach wird sein in der Ehe mit ihr lang entbehrtes Glück jetzt ebenfalls finden. Das Haus seines glücklichen Freundes soll ihm alles ersetzen. So tritt er mitten unter die glücklichen Paare und erhebt seine Hand, ihnen den Segen zu spenden. Die Stimmung ist auf der Höhe angelangt. Da hält es auch Theodor für angebracht, von seinen errungenen Lorbeeren zu sprechen. Auf die Frage Marbachs, wie sein Patent laute, kann er stolzen Herzens berichten, daß er zum Oberst befördert und vom Monarchen selbst mit einem Orden geschmückt sei. Der alte Raschau erinnert sich der Person desselben genau, unter dem auch er einst gefochten. Er rühmt seine Menschenkenntnis und aufopfernde Liebe im Dienste des Vaterlandes, die alle Untertanen anspornen muß. So klingt das Lustspiel mit einem warm-patriotischen Schluß aus. Die letzten Worte sind dem heldenmütigen Offizier Theodor in den Mund gelegt, der zu Königstreue und Vaterlandsliebe begeistert auffordert. — — —

Betrachten wir zunächst diese Bearbeitung mit den Nachrichten Hells über die verlorene erste Fassung, so ergibt sich, daß Geyer die Ratschläge des Kritikers mit vorsichtiger Vernunft befolgt hat. Sein künstlerisches Selbstbewußtsein tritt auch hierbei deutlich zutage. Die Zusammenziehung des Ganzen in einen Akt hat er nicht angenommen, und wir können ihm getrost zustimmen, daß dazu durchaus kein Grund vorlag. Die Untersuchungen über den technischen Aufbau werden ihn vollständig rechtfertigen. Man darf auch gerade diesen Vorschlag bei Hell scheinbar nicht ernst nehmen, da man ihm in fast jeder seiner Kritiken neu erschienener Theaterstücke begegnen kann, wie eine Durchsicht derselben in der „Dresdener Abendzeitung" ergab. Auch bei dem Bethlehemitischen Kindermord hat Hell

den gleichen „Verbesserungsvorschlag“ mit ziemlichem Unverstand vorgebracht.

Abgesehen davon aber hat Geyer das Ganze entschieden insofern vertieft, als er mit der Georgine-Raschau-Handlung die Durchführung eines sittlichen Grundgedankens versucht hat. Davon scheint in der Urfassung nichts enthalten gewesen zu sein. Auch wird dadurch, daß der Sohn die Geliebte des Vaters im Feindesland rettet und sie nun dazu benutzt, seine Braut zu necken, das Betragen Theodors mehr gerechtfertigt und glaubhafter gemacht, so sehr auch der Zufall hierbei seine Rolle spielt. Die ganze Handlung bekommt auf diese Weise mehr Zusammenhang. Zugleich hat Geyer mit der zufälligen Begegnung Theodors und Georginens eine literarische Zeitsatire verbunden, die im folgenden eingehender untersucht werden soll. Im Titel des Stückes ist, bedingt durch die Veränderung der Handlung, der neckische Anklang an Schiller beseitigt, der ja auch nur einmal seine Wirkung tun konnte.

Das, was Hell über diese Veränderungen in der Kritik der zweiten Aufführung zu sagen hatte, verdient wegen der darin geoffenbarten Verständnislosigkeit erwähnt zu werden und ist geeignet, seine Denkweise glänzend zu charakterisieren. Bei der eigentümlichen literarhistorischen Stellung dieses Mannes kann es nur von Interesse sein. Er weiß nämlich zu tadeln[1]: „Ob aber durch jene Veränderungen der Intrigen[2]) das Stück selbst gewonnen habe, müssen wir fast bezweifeln. Das kleine Mädchen nämlich, welches in der Anlage als Jockey mit Theodor zurückkehrt, ist nun zu einer erwachsenen, ja wohl schon zu einer nicht mehr in der Blüte stehenden Jungfrau geworden und wird als Volontär Georg vorgestellt. Der alte Raschau, Vater Theodors, fand nämlich nach dem Verluste seiner ersten Gattin ein liebes, teures Mädchen, das er liebte, das er gern geehelicht hätte, aber von der Furcht zurückgestoßen, seinem einzigen Sohn eine Stiefmutter zu geben, wieder von sich stieß. Diese findet in einem fremden Lande durch den Krieg der Sohn, sie ist seine Pflegerin und Freundin, und bringt die verloren geglaubte Braut jetzt dem Vater am Schlusse des Stückes zurück“.

Hier ist zunächst einmal eine Erfindung Hells zu berichtigen. Bei Geyer steht davon kein Wort, daß Raschau sich gefürchtet habe, „seinem Sohne eine Stiefmutter“ zu geben. Eine solche

[1]) Dresdener Abendzeitung 1817 Nr. 167 vom 14. Juli.

[2]) Recht bezeichnend für seine von französischer Seite her beeinflußten literarischen Anschauungen.

Anspielung auf Frau von Marbach hat er nicht versucht. Für Hells Kritikergeist freilich war mit der Bezeichnung „Stiefmutter“ zugleich auch eine „böse Stiefmutter“ gemeint. Dieser Mann sah eben in jeder Lustspielfigur nur eine Type, nie einen Charakter. Seine eigenen Dichtungen beweisen das sprechend.[1]) Geyer hat die Rücksicht auf den Sohn bei Raschaus Entschluß zum Verzicht nur als Pietät, als Pflichtgefühl wirken lassen, nicht aber als Furcht vor der „bösen Stiefmutter“.

Der Fortgang besteht aus direkten Zoten: „Schon an und für sich war der Vater nicht zu loben, der ein Band der Liebe zerstörte, und dann bleibt es doch etwas Befremdliches, daß der Sohn so dem Vater die Braut und sich die Mutter in Ulanenuniform zuführt, von der Sonderlichkeit des Begegnens selbst abgesehen,[2]) und endlich dürfte Emiliens gewaltige Eifersucht wohl eher durch die Präsentation eines zehnjährigen Jockeys als eines recht artigen jungen Mädchens, sei sie auch selbst Braut, geheilt werden“. Solche Dinge sprechen für sich genug. Sie sind ein schlagendes Beispiel dafür, weshalb Geyer in der neuen Delila vor allem die moralische Engherzigkeit der Dresdener Kritiker verspottete.

Geyers Verbesserungen haben scheinbar auch die Neckereien Theodors betroffen. Während es früher nach Hell in dem Briefe an Emilie hieß, Theodor küsse das mitgebrachte Mädchen, ist hier von diesem immerhin schon an das Geschmacklose grenzenden Übermut abgesehen. Jetzt wird nur noch allgemein gesagt, daß das bewußte Mädchen Theodor sehr nahe stehe und daß er es lieb habe. Ferner ist von einer Szene zwischen Marbach und dem Jäger Jacob vor dem Duell nichts mehr zu merken, die überflüssig wäre und in der „der Sinn des Bedienten ohne Not ganz gemein und niedrig geschildert ist“. In der zweiten Fassung sehen wir Jacob seinem Herrn nur noch in den Garten folgen, im Versteck lauschen und der strengen Herrin seiner Instruktion gemäß Bericht erstatten. Darin zeigt sich lediglich die humorvolle Charakterisierungskunst des Dichters, aber nichts Überflüssiges oder „ohne Not Niedriges“. Diesen Rat scheint Geyer mit Einsicht befolgt zu haben.

Am Schluß seiner Kritik weiß Hell aber doch auch etwas Gutes zu sagen. Er berichtet, daß der Dichter die Verse noch besser ausgeführt und auch sonst „in einigen kleinen Zügen geändert hat, die wir mit Vergnügen bemerkten“. Vor allem aber

[1]) vgl. Krüger, Pseudoromantik, Leipzig 1904, S. 134.

[2]) Hier hat Hell recht, d. h. insofern als er den tieferen Sinn dieser Zufälligkeiten nicht verstanden hat.

habe Geyer die Charakterzeichnung der Frau von Marbach vertieft. Wir können einem Vergleich nicht nachgehen, doch muß es nach der ersten Kritik fast scheinen, als habe Geyer in der Urfassung in Frau von Marbach lediglich die bekannte Type hingestellt. Immerhin darf man aber Hells Äußerung nicht so genau nehmen, da er scheinbar auch noch in der Stiefmutter der zweiten Fassung eine solche sah. Es ist ein schweres Urteilen über Recht und Unrecht, wenn der Referent auf einer tieferen künstlerischen Stufe steht als der Dichter, dessen Werk nicht mehr zur Beurteilung vorliegt. Jedenfalls bedeutet im ganzen genommen die überlieferte zweite Fassung eine wesentliche Verbesserung.

Vom literarhistorischen Standpunkte aus betrachtet steht das Lustspiel zunächst entschieden auf dem Boden der zeitgenössischen bürgerlichen Komödie. Sowohl das Milieu, der niedere Adel mit bürgerlicher Lebensführung, wie der ganze Stoff und der Alexandriner erinnern an diese. Auch die etwas „romantisch“ angehauchte Entführungsszene im zweiten Akt deutet auf einen solchen Zusammenhang hin. Sie ist der einzige Zug in der Handlung, der etwas weniger glaubhaft und unwahrscheinlich erscheint. Dagegen verlangt die Zufälligkeit in der Begegnung Theodors mit Georgine eine anderweitige Erklärung.

Trotzdem enthält das Ganze doch schon deutliche Keime eines bewußten Fortschritts. Abgesehen davon, daß der Stoff im Durchschnitt lebenswahr und denen der bürgerlichen Komödie gegenüber merkwürdig rein erscheint, daß von Zoten, Zufälligkeiten, Unmöglichkeiten und unsittlichen Zweideutigkeiten nirgends die Rede sein kann, macht Geyer vor allem den in dem flachen Unterhaltungslustspiel nirgends zu findenden Versuch, eine Idee mit dem Stücke zur Durchführung zu bringen. Der Kontrast zwischen Liebe und Pflicht ist in dem Verhältnis des alten Raschau zu Georgine verkörpert. Er sollte scheinbar dem Ganzen zur Grundlage dienen.

Dabei ist der Anfänger freilich noch nicht weit über den Versuch hinausgekommen. Denn so offenkundig auch die Absicht einer tieferen Idee ist, so wenig ist dieselbe doch in der vorgeführten Handlung wirklich vorhanden. Diese besteht vielmehr in erster Linie aus der Überwindung der Eifersucht Emiliens. Daneben geht als Nebenhandlung die allmähliche Ausschaltung der herrschsüchtigen Frau von Marbach vor sich. Für die Haupthandlung aber bildet das gesamte Verhältnis zwischen Raschau und Georgine nur noch die Vorbedingung, während es mit der Nebenhandlung nicht im Zusammenhang steht. Nur weil Theodor weiß, daß sein Vater um seinetwillen schon lange

in jenem Konflikt lebt, faßt er den Plan, als er mit Georgine zusammentrifft, diese mit sich zu führen, und nur so kommt er dazu, an die als eifersüchtig bekannte Emilie den bewußten Brief zu schreiben. Durch diesen wird dann deren Eifersucht erst absichtlich erregt und die eigentliche Handlung in Fluß gebracht. So hat der Dichter aus der Idee des Stückes schließlich dessen Voraussetzung gemacht und eine an sich oberflächliche Handlung vorgeführt. Trotzdem ist das Ziel eines tieferen Grundgedankens deutlich vorhanden und auch noch durch weitere Momente bezeugt. Und so wenig ein solches auch schon geglückt ist, so hoch muß doch allein der Versuch in der Zeit des flachen Unterhaltungslustspiels geschätzt werden.

Man darf sich bei der Beurteilung dieser Dinge nicht dadurch blenden lassen, daß schließlich die Lösung des Konfliktes doch erst am Schluß des Stückes vor sich geht. In der Tat geschieht sie bereits am Ende der Exposition oder sollte es bei rechtem dramatischen Bau wenigstens. Durch den Brief Theodors mußte es für den Zuschauer schon völlig klar werden, wen dieser mit dem mitgebrachten Mädchen meint. Das freilich hat Geyer versäumt, weil er selbst wahrscheinlich die Verschiebung zwischen Idee und Handlung fühlte. Indem er die Aufklärung des die Eifersucht Emiliens bedingenden Rätsels bis an das Ende vorbehält, verwirrt er zugleich auch den Zuschauer und macht ihm das Verständnis unmöglich. Man hält Theodor tatsächlich für einen schlechten Kerl, bis sich sein wahrer Charakter erst im zweiten Akt enthüllt. Das wieder lag aber gar nicht im Sinne des Dichters. Vielmehr wollte er Theodor als edel und rein zeichnen. Weil er aber den Mangel seines Stückes selbst fühlte, suchte er ihn dadurch gutzumachen, daß er die Lösung auch für den Zuschauer bis in den zweiten Akt hinausschob. Damit beging er jedoch zugleich noch einen zweiten groben technischen Fehler.

Denn dem Zuschauer muß nach erstem Gesetz jede Verwicklung von vornherein klar sein. Mit der Ankunft des Briefes ist der Konflikt so gut wie gut gelöst. Wenn Geyer diese Erkenntnis aber noch bis zum Schluß des Stückes unmöglich macht, um die Zusammenhangslosigkeit zwischen Idee und Handlung zu vertuschen, so zeigt das so recht den Anfänger, der den ersten Fehler mit einem zweiten auszugleichen sucht. Geyer verrät die besten Absichten, doch fehlen ihm noch die nötigen technischen Fertigkeiten.

Schließlich ist die Lösung des Konflikts auch oberflächlich genug. Ein reiner Zufall führt den Sohn mit der Geliebten zusammen, und dieser, selbst einst die Veranlassung zu dem Wider-

streit, bringt dem Vater die Braut ins Haus. Das konnte an sich wohl besser gemacht werden. Trotzdem ist Geyer nicht zu verurteilen. Denn mit dem Zusammentreffen Theodors und Emiliens hat er eine drollige Satire gegen die Schicksalstragödie beabsichtigt. Als Raschau mit Staunen und Verwunderung in Georgine seine Geliebte erkennt, erwidert Theodor dem Freudestrahlenden „mit Ernst und Betonung“:

„Des ‚Schicksals‘ Wille hat den selt'nen Weg genommen!“

Dabei soll das Wort „Schicksal“ deutlich hervorgehoben werden, wie die Anführungsstriche davor und dahinter in der Handschrift bemerken lassen. So ist die Parodie unzweifelhaft. Geyer will in seinem Werk den Zeitgenossen beweisen, daß ihr vielgescholtenes „Schicksal“ im Leben hier und da auch mit guten Wirkungen auftritt, daß man nicht nur immer seine schlechten Seiten sehen muß. Das aber ist ebenso wahr gedacht, wie die Parodie im ganzen geistreich genug erscheint. Der Dichter beweist sein klares Urteil über die Schicksalstragödie auch hier, und eine neue Hindeutung dafür ist erbracht, daß wir die Ansichten seiner Literaturkomödie ernst zu nehmen haben.

Der Stoff des Lustspiels und seine Handlung stehen im übrigen, wie gesagt, nur durch ihre gänzliche Freiheit von modischen Schlacken über den Lustspielen der Zeit. Hier läßt sich nur indirekt ein Aufstreben erkennen, das jedoch ebenso tatsächlich erscheint, wie es beachtenswert ist. Auch in dieser Hinsicht hält die „Braut aus der Fremde“ die Versprechen der Literaturkomödie. Dabei ist die Handlung an sich launig und geschickt. Sie weiß trotz der völligen Vermeidung aller unwahrscheinlichen Kombinationen doch zum mindesten ebensosehr zu fesseln, wie die Zoten der Zeitgenossen. Nur eine bereits erwähnte Szene fällt noch etwas aus diesem Rahmen heraus. Sonst aber scheint der beschrittene Weg zur Hebung des Zeitlustspiels entschieden der richtige zu sein, und deutlich läßt bereits dieses Erstlingswerk erkennen, wie der Dichter sich vom Boden der Zeit zu lösen sucht.

Nur zwei Züge der Handlung seien noch kurz hervorgehoben. Eine Bemerkung der Frau von Marbach scheint einen leisen Spott gegen die zahlreichen Mesalliancestücke der Zeit zu enthalten.[1]) Wenn diese die Verbindung des adligen Raschau mit der bürgerlichen Georgine eine unerträgliche Mesalliance nennt, so ist der Seitenblick auf die Dichtungen dieser Art deshalb um so wahrscheinlicher, als hier gar kein Zusammenhang mit

[1]) Wackernagel a. a. O. Bd. 2 S. 606 und Prölß a. a. O. III, 2 S. 196 ff.

ihnen besteht. Zwar ist eine Mißheirat in ihrem Sinne vorhanden. Geyer hütet sich aber ängstlich durch das ganze Werk hindurch, den Standesunterschied der beiden zu erwähnen. Man findet in keiner Szene auch nur ein einziges Wort davon, daß Raschau aus diesem Grunde auf die Ehe mit Georgine verzichtet hätte. Vielmehr hält ihn nur die Pflicht gegen die erste Frau und deren Sohn Theodor zurück. Und wenn nun die selbstbewußte, eingebildete Frau von Marbach gleich mit dem ersten Gedanken an eine „Mesalliance" denkt und darüber schier in Ohnmacht fallen will, so scheint mir der Spott gegen die Stücke dieser Art vollkommen deutlich zu sein. Denn auch in ihnen ist der einzige „tragische" Konflikt der Standesunterschied, und nur allzuoft ist gerade eine Dame gesetzteren Alters die Vertreterin des unbeugsamsten Adelsstolzes.[1])

Außerdem verdient aber noch der patriotische Einschlag besondere Beachtung. Er ist nicht nur in der bürgerlichen Komödie, sondern im ganzen zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts überhaupt eine Seltenheit, zumal auf sächsischem Boden. Wenn man bedenkt, daß seit 1813 jede patriotische Poesie versiegt war, daß die hellauflodernde Begeisterung der Freiheitssänger mit der völligen Enttäuschung ihrer Hoffnungen nach Leipzig vollkommen in das Gegenteil umschlug, so will Geyers Werk recht wenig in seine Zeit hineinpassen. Noch dazu als Lustspiel, in dem höchstens sentimentale Rührseligkeit als ernsterer Zug zu finden war. Und die ganze heldenmütige Gestalt des jungen Offiziers ist vielleicht sogar durch die Persönlichkeit Theodor Körners bedingt, mit dem sie auch den Namen gemein hat. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Geyer hier an den Sänger von „Leier und Schwert" erinnern wollte; denn als Dresdener Hofschauspieler wird er ihn und seine Familie sicher gekannt haben. Und die begeisterte Liebe des alten Raschau zu seinem Sohne Theodor mag wohl ein Tribut an den Vater Körners, den treuesten Freund Schillers, gewesen sein. Zu ihm, der als Intendanzrat mit dem Dresdener Hoftheater eng verbunden war,[2]) scheint Geyer mit der größten Ehrfurcht aufgeblickt zu haben.

Mit diesem offen ausgesprochenen Patriotismus ergänzt der Dichter nochmals die Nachrichten seiner Literaturkomödie. Wenn er sich dort als ein warmer Verehrer des deutschen Wesens und als ein Vorkämpfer der deutschen Kunst zeigt, so tritt hier

---

[1]) vgl. Wolfgang Menzel a. a. O. Bd. 3 S. 501 ff.: „Die Fremde" von Frau v. Weißenthurn.

[2]) Kneschke a. a. O. S. 25 f.

auch seine politisch-patriotische Anschauung aufs beste hervor. Sie vereint sich zu einem charakteristischen Gesamtbilde mit dem offenen Haß gegen Napoleon, den er einst in früheren Jahren ausgesprochen hatte, und mit dem tiefen Abscheu, den er vor der kriechenden Verherrlichung des Usurpators durch die Dresdener Mitbürger empfand.[1])

Den besten Beweis für Geyers fortschrittliche Bemühungen der Komödie der Zeitgenossen gegenüber liefert aber die vorzügliche Begründung seines Lustspiels in den Charakteren. Hier steht er bereits weit über seiner Zeit, die sich mit flachen Typen begnügte und diese irgendwie zusammenwirken ließ.[2]) Jede seiner Handlungen, sowohl die Haupthandlung wie die Nebenhandlung, findet in der gegensätzlichen Stellung lebenswahrer, selbständiger Charaktere ihre Begründung. Jede Verwicklung geht aus einem solchen Gegensatz hervor. Damit tut Geyer den ersten notwendigen Schritt an das höhere Lustspiel heran, den seine Zeit unter französischem Einfluß[3]) ganz vergessen hatte.

Die Haupthandlung entsteht aus dem Gegensatz zwischen einem gereiften Manne und einer halbfertigen, halberwachsenen Braut. Weil Theodor die Schwächen Emiliens nur allzu gut kennt, weil er weiß, daß sie wie ein unfertiges Kind leicht eifersüchtig ist, neckt er sie. Um sie davon zu heilen, schreibt er ihr jenen Brief. Er will ihr ein Beispiel geben, wie grundlos ihre Eifersucht ist. So kommt die humorvolle Verwicklung zustande.

Dabei ist der Gegensatz beider bis in kleinste Einzelzüge ausgeführt. Ebenso wie Theodor vollkommen als reifer Mann dargestellt ist, wenn auch immerhin noch jung und scherzliebend, ebenso ist Emilie in allem als das halbfertige Mädchen charakterisiert. Ihre schwärmende Art, ihre unschuldig-harmlose Liebe, ihr vorschnelles Urteilen vor der Lösung des Knotens und nicht zuletzt eben ihre leicht erregbare Eifersucht stempeln sie ganz zu einem solchen. Der geringste Schein einer Untreue Theodors genügt, sie alles vergessen zu lassen, nachdem sie eben erst noch mit vollster Überzeugung für die Festigkeit seines Charakters eingetreten ist. Emilie ist sehr fein vom Dichter erdacht, sie ist geradezu dem Leben abgelauscht. Und um so reifer, männlicher ist die Liebe Theodors, um so tiefer fühlt er diesem Kinde gegenüber. Dabei sind die Tüchtigkeit im Beruf, die persönliche Tapferkeit, das edle Mitleid mit den Frauen des Feindes

[1]) Glasenapp a. a. O. Bd. 1 S. 47.
[2]) Wackernagel a. a. O. Bd. 1 S. 524 ff.
[3]) Prölß a. a. O. III, 2 S. 315 f.

und manche Züge seines Charakters äußerst sympathisch. Er ist ein Offizier in den besten Jahren, aber noch ein sehr junger Oberst. Das zeigt vor allem seine Liebe zu Scherz und Fröhlichkeit. Als Soldatenfigur gehört er wohl hier und da zu den unzähligen Nachfolgern Ferdinands oder Tellheims.[1]) Trotzdem ist er viel selbständiger gezeichnet als alle diese und hat vielleicht in manchem sogar die Persönlichkeit Theodor Körners selbst zum Vorbild gehabt.

Der Gegensatz zwischen dem schwächlichen Marbach und seiner herrschsüchtigen Frau begründet ebenso trefflich wie launig die Nebenhandlung. In deren Gefolge tritt in dem niedrigen Prahlhans Hopfensack ein passendes Gegenstück zu Theodor und in dem charakterfesten, mannhaften Raschau ein solches zu Marbach auf. Hopfensack als Mitbewerber Theodors um Emiliens Hand führt in seinem Kontrast zu diesem die humorvollsten Szenen herbei, und Raschau vor allem ist es, unter dessen Einfluß und Mitwirkung die herrische Frau von Marbach immer mehr aus ihrer Stellung verdrängt wird. Ebensogut wie er gelegentlich Marbach zum Widerstand anfeuert, übersieht er es bei der Verlobung Theodors und Emiliens absichtlich, die Stiefmutter um ihre Einwilligung zu fragen. Der Dichter steht in diesen Szenen ganz auf der Höhe der dramatischen Kunst. Mit viel Geschick macht er in den einzelnen Charakteren das vom menschlichen Standpunkt gar nicht ernst zu Nehmende lächerlich, wie es die Komödie im besten Sinne verlangt.[2])

Aber auch selbst die Charakteristik der Nebenfiguren, der Diener, Jäger und Mägde, zeigt seine Beobachtungskunst. Geyers glückliche Begabung tritt in den Charakteren am besten hervor und hebt sein Werk weit über die flache Komödie der Zeit hinaus. Trotz mancher Mängel und Schwächen gehört es doch unbedingt in die Reihe der deutschen Charakterlustspiele, wie sie ein Lessing der französischen Typenkomödie gegenüberstellte.

Der technische Bau ist, abgesehen von den obenerwähnten Mängeln, vollkommen zu billigen. Die Exposition wird allen an sie zu stellenden Forderungen gerecht. Sie unterrichtet über den Ort und die Zeit der Handlung und deutet alle wissenswerten Vorbedingungen an. Nur ein einziger Mangel, die verzögerte Lösung des Mißverständnisses, mußte erwähnt werden. Die mit dem Brief Theodors ins Rollen gebrachte Handlung steigert sich lebhaft. Schlag folgt auf Schlag, keine unnütze

[1]) Wackernagel a. a. O. Bd. 2 S. 524.
[2]) vgl. Karl Borinski, Deutsche Poetik 3. Aufl., Leipzig 1906, S. 137.

Verzögerung. Die Herausforderung Marbachs durch seinen langjährigen Freund Raschau am Ende des ersten Aktes ist ein dramatischer Höhepunkt. Wenn Geyer hier einen Einschnitt macht, so ist das vollkommen berechtigt. Wollte man das Voraufgegangene kürzen und „das Ganze in einen Akt zusammenziehen", so könnte das nur auf Kosten der Schilderung und der köstlichen Humorentfaltung geschehen. Ebenso lebhaft steigert der zweite Akt das Interesse. Die Entführung Emiliens, der Zweikampf, das Eintreffen Theodors im rechten Augenblick, die Bestrafung Hopfensacks und damit verbunden die Vernichtung der Pläne der herbeigeeilten Frau von Marbach führen in schneller, dramatischer Folge aufwärts. Mit viel Humor weiß Geyer die Verwicklungen auszubeuten, indem er Theodor recht zweideutig und langsam seine Erklärungen abgeben läßt. Dann aber erfolgt innerlich gut begründet der Umschwung. Als Theodor sieht, daß er wirkliches Unheil angerichtet hat, klärt er sofort die Verwirrungen auf, und alles wendet sich zum unerwartet guten Ende.

Die Sprache ist glatt, ruhig, natürlich und schlicht, aber zugunsten der Komik mit treffenden Witzfunken durchsetzt. Wenn es auch nicht mehr der übermütige, kecke Ton der Literaturkomödie ist, so fehlt es innerhalb der gut gearbeiteten Verse doch nicht an knisternden Geistesblitzen. Und auch die Reime sind sorgfältig und gut. Man merkt, wie Hell sehr richtig hervorhebt, dem Stück sprachlich und metrisch die genaue Durcharbeitung überall an.

Schließlich noch die Nachricht Hells über die erste Aufführung der zweiten Fassung. Auch diese hatte sich einer guten Aufnahme zu erfreuen: „Mad. Schirmer spielte diesmal die Rolle der Emilie und Dem. Schubert hatte die des Volontärs übernommen,[1]) und wenn die erste durch ihr schönes Spiel erfreute, tat es die andere, die nur wenige Worte zu sprechen hat, durch die geschmackvolle Wahl ihres männlichen Anzuges. Das Stück selbst ging recht rund und wacker und gab eine erfreuliche Darstellung".[2])

2. „Das Erntefest."

Nach solchen Anfängen regte sich Geyers Schaffenskraft bald von neuem. Abermals erhielt sie eine ähnliche Veranlassung

[1]) Danach wirkte die Debütantin Louise Wagner bei der Wiederholung nicht mit.

[2]) Die Kritik ist der Schluß der bereits oben angeführten aus der Dresdner Abendzeitung 1817 Nr. 167 vom 14. Juli.

in dem bevorstehenden ersten Auftreten seiner Stieftochter Rosalie, die sich später als Darstellerin einen dauernden Ruhm erwarb.[1]) Zu ihrem Debüt am 2. März 1818 entstand die zweite Bühnendichtung, das Schauspiel in einem Akt „Das Erntefest". In ihm vertraute Geyer der unzweifelhaft als begabter erkannten Rosalie eine umfangreichere Erstlingsrolle an als der jüngeren Louise im „Mädchen aus der Fremde". Nähere Angaben über die Entstehungszeit lassen sich nicht machen. Doch darf diese zwischen der letzten Aufführung „Der Braut aus der Fremde" am 8. Juli 1817 und der Uraufführung angesetzt werden.

Das Originalmanuskript ist verloren gegangen. Im Archiv des Dresdner Hoftheaters befindet sich nur eine Kopie. Auch sonstige Nachfragen in den maßgebenden Familienkreisen blieben erfolglos. Das erhaltene Regiebuch des Hoftheaters stimmt mit dem nach Geyers Tode im Jahre 1823 erfolgten Druck[2]) vollkommen überein. Der Druck geschah wahrscheinlich wie der der neuen Delila auf Veranlassung Johannas oder eines der Freunde Geyers.

Der Inhalt zeigt reichlich sentimental-empfindsame Züge, weshalb das Stück auch die Bezeichnung „Schauspiel" erhielt. Soweit er nach dem Titel die Grundpfeiler des Ganzen ausmachen soll, ist er einfach genug. Ehrenberg, der Verwalter der Herrschaft Reichenbach, wird von Sorgen aller Art bedrückt. Er will im Auftrage seiner Herrschaft das Gut verkaufen, doch kann er mit dem Käufer nicht handelseinig werden. Beim Morgenkaffee teilt er seiner Frau den gehabten Verdruß mit. Diese jedoch hat keine Zeit, näher auf des Mannes Sorgen einzugehen: heut ist Erntefest, und alle Hände müssen sich fleißig regen, um Schmaus und Tanz vorzubereiten. So überläßt sie den Mann seinen Gedanken. Durch einen Zufall wird Graf Werben noch am Tage des Erntefestes mit Ehrenberg bekannt, und aus persönlichem Interesse übernimmt der reich Begüterte die Herrschaft Reichenbach unter den günstigsten Bedingungen. Der Verwalter aber läßt dem neuen Herrn vom Gutspersonal huldigen, um alsdann das frohe Erntefest gemeinsam zu begehen.

Dies die Erntefesthandlung. In sie hinein ist eine reichlich rührselige Nebenhandlung gelegt, die für den unbefangenen Zuschauer im Vordergrunde des Interesses stehen muß. Das zufällige Erscheinen des Grafen erfährt in ihr eine weit ausgeholte Begründung. Werben ist Jurist und zurzeit als Gesandter am Hofe der nahen Residenzstadt tätig. Aus hocharistokratischer

[1]) Kneschke a. a. O. S. 103.
[2]) Kotzebues Almanach a. a. O. Jahrg. 1822.

Familie stammend, hatte er sich einst als junger Referendar in ein bürgerliches Mädchen Therese verliebt, die damals im Hause seiner Eltern irgendeinen Posten bekleidete. Die Liebe hatte beide bald ganz gefangen genommen. Therese fühlte sich Mutter. Als der Graf ihre Ehre retten und sie zu seinem Weibe machen wollte, eröffnete ihm die adelsstolze Mutter, daß sie ihn bereits ohne sein Wissen mit einer befreundeten Gräfin verlobt hatte. Kalt und herzlos wies sie Therese aus dem Hause. Während der Graf seiner ihm wider Willen aufgedrungenen Braut sein Verhältnis zu Therese entdeckt und seiner Mutter Herz in schweren Kämpfen gewonnen hatte, war Therese gegangen. Vergebens hat Werben seitdem nach ihr, der um ihre Unschuld betrogenen Waise, gesucht.

Fünfzehn Jahre sind verflossen. Graf Werben hat alle Länder durchreist, doch nirgends eine Spur von Theresen gefunden, der noch immer sein Herz gehört. Er ist indessen im Amte gestiegen und hat das Erbe seiner Mutter angetreten. Da traf er plötzlich am Tage vor dem Erntefest Rosalien, die Tochter Ehrenbergs, in den Straßen der Residenzstadt, wo diese Einkäufe machte. Eine sprechende Ähnlichkeit mit der so lange gesuchten Therese bewog ihn, das Mädchen anzuhalten. Sie folgte ihm nach einigem Sträuben in seine Wohnung, gab ihm über ihre Abstammung und elterlichen Verhältnisse Auskunft und kehrte, von ihm reich mit Zuckerwerk beschenkt, heim.

Als nun Ehrenberg am Morgen des Erntefestes von seiner Frau seinen Sorgen überlassen ist, tritt Rosalie zu ihm und berichtet ihr Erlebnis, das dem sorgsam wachenden Vater nicht in allen Zügen gefallen will. Doch beruhigt er sich, als er an der Zuckertüte sieht, daß der Graf Rosalien als Kind behandelt hat und die Tochter ihm erzählt, daß jener die Absicht ausgesprochen habe, die Eltern am heutigen Tage zu besuchen. Rosaliens kühne Hoffnung, der Graf werde um ihre Hand anhalten, belächelt der ernste Vater als kindlichen Überschwang.

Kaum ist Rosalie gegangen, um die Mutter in der Küche zu unterstützen, als sie zurückkehrt und den Besuch des Grafen meldet. Während der Vater sich zum Empfange bereitmacht, erklärt sie Werben im Vorzimmer kurzerhand, ohne danach gefragt zu sein, daß sie niemals seine Frau werden könne, da sie die lieben Eltern nicht verlassen wolle. Der Graf ist verwundert, doch legt er dem Geschwätz des Kindes keine Bedeutung bei. Sein Wesen steht ganz im Banne seiner unglücklichen Liebe, er zeigt sich als ein bis zur Sentimentalität gedrückter Charakter. Er ist überzeugt, daß Rosalie sein und Theresens Kind ist und glaubt in Ehrenberg den zweiten Mann

Theresens zu erblicken, den er zum Verzicht bewegen will. So entspinnt sich eine humorvolle Szene. Werben erzählt Ehrenberg sein und Theresens Schicksal, ohne deren Namen zu nennen, und deutet dem Verwalter an, daß er in dessen Frau seine ehemalige Geliebte vermutet. Ehrenberg aber ist von der Treue und Reinheit seiner Frau überzeugt und kann es nicht glauben, daß diese das Kind eines Liebhabers mit in die Ehe gebracht hat. So ruft er sie kurz entschlossen herbei und stellt zwischen ihr und Rosalien Vergleiche an, ohne eine Ähnlichkeit entdecken zu können. Und doch, als er den Namen Werben nennt und seiner Frau erklärt, daß dieser gekommen sei, Vaterrechte an dem Mädchen geltend zu machen, wird sie sichtlich verlegen! Ehrenbergs Eifersucht und Erregung wachsen. Er winkt Werben herbei und erklärt sich mit dem Tausch einverstanden. Vergebens sucht Frau Ehrenberg zu Worte zu kommen. Werben stürzt vor ihr auf die Knie und macht ihr eine Liebeserklärung. Da erst wendet sie sich dem Grafen völlig zu — er stutzt, und tief ergriffen muß er seinen Irrtum gestehen: Die dort hat er nie gekannt!

Die Verwirrung, die zu komischen Szenen Anlaß genug gegeben hat, löst nunmehr Frau Ehrenberg, indem sie ein ihrem Manne seit fünfzehn Jahren vorenthaltenes Geheimnis preisgibt. Rosalie ist weder ihr noch Ehrenbergs Kind, sondern das der sich stets so seltsam zeigenden Therese, die seit langen Jahren zu dem Gesinde gehört. Nachdem zwei Söhne kurz hintereinander gestorben waren, hatte Ehrenberg als Soldat mit ins Feld gemußt, dabei aber die Gewißheit mitgenommen, daß er bei seiner Rückkehr abermals Vater sein werde. Doch auch dies Kind war gleich nach der Geburt gestorben. Während die Mutter untröstlich war, hatte jene Therese mit ihrem soeben geborenen Mädchen in tiefstem Elend bei ihr angeklopft. Und nicht umsonst. Die Verwalterin hatte Mutter und Kind bei sich aufgenommen und Theresen zu überreden gewußt, ihr das Mädchen an Stelle des gestorbenen zu überlassen. So hatte sie ihrem heimkehrenden Manne aus den besten Absichten heraus ein fremdes Kind als das seinige übergeben, die nunmehr fünfzehnjährige Rosalie, die dieser fest in sein Herz geschlossen. Therese aber hat sich im Laufe der Jahre ihrer Herrin anvertraut und ist bis auf den heutigen Tag auf Ehrenbergs Hofe geblieben, ohne daß das Geheimnis an den Tag kam.

Der Verwalter zeigt sich als ein braver Charakter, er erkennt die Unschuld seiner Frau und ihre guten Absichten vollkommen an, so daß der Friede trotz des entdeckten Betruges nicht gestört zu sein scheint. Und doch! Während Werben

sich hinter der Szene mit der herbeigerufenen Therese des Wiedersehens freut, ergreift der Schmerz über die bevorstehende Trennung von Rosalie die Pflegeeltern. Da aber weiß diese Rat. Sie schlägt vor, daß Werben die Herrschaft Reichenbach käuflich erwerben und auf ihr seinen Wohnsitz nehmen möge, so daß sie bei den neuen und den alten Eltern zugleich bleiben kann. Das geschieht. Auch Ehrenberg ist mit einem Schlage seiner Sorgen ledig. Schnell ruft er Knechte, Mägde und Schnitter herbei, die der plötzlich zur Herrin gewordenen Therese und dem neuen Herrn ihre Huldigung darbringen. Graf Werben aber will noch heut die Trauung mit der wiedergefundenen Geliebten vollziehen, sein Amt aufgeben und sich auf Reichenbach niederlassen, so daß Erntefest und Hochzeitsfest zusammenfallen. Zum Danke für sein edelmütiges Entgegenkommen und für die Aufnahme und Pflege Theresens bietet er Ehrenberg seine Freundschaft an, und friedlich-idyllisch schließt das Stück, mit Musik und Tanz das Erntefest einleitend.

Die nähere Betrachtung des Inhalts läßt ohne weiteres erkennen, daß Geyer sich in diesem Werk nicht auf der sonstigen Höhe befindet. Das Schauspiel erhebt sich nirgends über die bürgerlichen Rührstücke seiner Zeit und gehört mit diesen in den Abgrund der tiefsten Vergessenheit.

Von einer sittlichen Grundidee ist keine Spur vorhanden, und das Ganze macht bei weitem nicht den ursprünglichen Eindruck der anderen Dichtungen. Der Stoff ist aus den geläufigsten damaligen Bühnenwerken mit allen seinen Schwächen übernommen.

Bei der Beurteilung muß die Erntefesthandlung völlig zurücktreten. Sie ist nur ein äußerer Rahmen, der ebensogut anders sein konnte. Die im Vordergrund stehende Werben-Therese-Handlung könnte sich bei allen möglichen Gelegenheiten abspielen. Der Gegensatz zwischen ihrem Inhalt und dem Titel des Stückes deutet allein schon auf ein recht flüchtiges Schaffen des Dichters hin und ist ein direkter technischer Mangel.

In der Vorhandlung ist die Abhängigkeit von den Mesalliancestücken unverkennbar. Geyers Dichtung ist sogar ein typisches Beispiel für diese, wenn auch die eigentliche Rührgeschichte zu den Voraussetzungen gehört und die Handlung an sich nur noch ihren guten Abschluß darstellt. Doch folgt er nicht etwa nur der harmlosen Gattung solcher Dichtungen, bei denen es sich lediglich darum dreht, die bereits bestehende standesgemäße Verlobung des einen Teils und die Widersprüche der adligen Verwandten zu beseitigen, um aus der zufälligen Begegnung und

plötzlichen Neigung ein dauerndes Band zu schmieden.[1]) Sondern er schließt sich sogar der noch tiefer stehenden Gruppe an, die unter dem Einfluß der Gretchen-Tragödie die Liebesgeschichte auch noch mit reichlich abstoßenden frivolen Momenten durchsetzen. Dabei scheint Geyer, wie alle die zahllosen Nachahmer Goethes, geglaubt zu haben, auf diese Weise eine „Vertiefung" des an sich oberflächlichen Konfliktes zu geben. Daß er sich damit gründlich getäuscht hat, liegt auf der Hand. Denn abgesehen davon, daß eine widerliche Verflachung der Gretchen-Tragödie ins Rührselige entsteht, wenn das verführte und verlassene Mädchen — meist zur Erhöhung der Stimmung sogar eine Waise,[2]) wie auch hier! — schließlich doch noch mit dem Vater seines Kindes zu dauerndem Eheglück zusammen kommt, erhöht sich auf diese Weise auch das Rührselig-Kleinliche des eigentlichen Vorwurfs um das Doppelte.[3])

Aus dieser Vorbedingung eine brauchbare Handlung abzuleiten, mußte natürlich ebenso unmöglich sein. Geyer hat versucht, auf ihr eine launige Verwicklung zu begründen, doch ganz ohne Erfolg. Die Mißverständnisse zwischen Ehrenberg, Werben, dem Verwalter und seiner Frau, so drollig sie auch angelegt sind, erfordern doch immer wieder ein Zurückgreifen, und in breiten Berichten drängt sich die ganze Sentimentalität und Frivolität in den Vordergrund. Erzählungen wie die Werbens von der Verführung streifen in ihrer eingehenden Genauigkeit nur allzuoft den freimütigen Ton eines Kotzebue. Ebenso verhält es sich mit der Begründung der Mißverständnisse in einer regelrechten Kindesunterschiebung. Das Zusammentreffen aller Beteiligten auf dem Gute Ehrenbergs bleibt genau so zufällig und wenig notwendig wie in den Vorbildern. Der Schluß, die Lösung der Verwicklungen, ist zugleich die endgültige Lösung der Rührgeschichte selbst und deshalb ebenso kläglich, ebenso sentimental und tränenselig. Das Ziel des Stückes wird schließlich ein inhaltslos friedliches, philiströs-stumpfsinniges Familienidyll. Nichts an dem Schauspiel kann befriedigen, nichts auch nur einige Anteilnahme erwecken. Das Ganze ist bereits in der Anlage verfehlt und darum unrettbar der Ablehnung verfallen, so sehr Geyer auch in den Rührszenen nach natürlicher Tragik und in den launigen Verwicklungen nach freiem Humor ringen mag.

Die letzteren könnten wohl einer Beachtung wert sein. Vielleicht hat der Dichter sogar zunächst ein Lustspiel schaffen

---

[1]) W. Menzel a. a. O. Bd. 3 S. 50ff.
[2]) Wackernagel a. a. O. Bd. 2 S. 525.
[3]) vgl. z. B. Witkowski a. a. O. S. 56.

wollen, das aus der Rührgeschichte folgte. Dann ist er aber schließlich doch gezwungen worden, immer mehr zum Verständnis von jener nachzuholen, so daß er schließlich die Bezeichnung „Schauspiel“ für richtiger hielt. Das alles ist möglich, doch nicht erwiesen. Auch in nichts angedeutet. Wie der sonst so fortschrittliche Geyer überhaupt zur Übernahme eines solchen Stoffes gekommen ist, bleibt immer ein Rätsel. Vielleicht hat er geglaubt, ihn wirklich tragisch vertiefen zu können, und dabei Schillers „Kabale und Liebe“ als Vorbild im Auge gehabt. Denn auch hier ist schließlich der ewige Kampf des Naturtriebs mit künstlichen Satzungen der Inhalt. Doch in diesem Falle hat dem Dichter die Begabung für das Tragische ebenso gefehlt wie seinen literarischen Genossen. Das ist überhaupt ein sicheres Resultat, zu dem dieses Machwerk berechtigt. So sehr Geyer auch in der neuen Delila und seinem ersten Lustspiel die herkömmliche Sentimentalität und die Mesalliancestücke verspottet hat, so wenig hat auch er die Begabung besessen, Besseres an deren Stelle zu schaffen. Sein ganzes Können scheint lediglich humorvoll-satirisch gewesen zu sein und seine Ziele dasselbe oft überschritten zu haben. Ein Mißverhältnis, wie es schließlich aus seinem ganzen literarischen Schaffen spricht.

Andererseits kann aber auch der äußere Anlaß in diesem einen Falle zu einer flüchtigen, übereilten Arbeitsweise geführt haben. Geyer hatte der Frau Hartwig gegenüber einst in bindender Form erklärt,[1]) daß er jede seiner Stieftöchter mit den gleichen Mitteln bei ihrer Bühnenlaufbahn unterstützen würde. So mußte er auch für Rosaliens Debut ein eigenes Stück mit einer besonders geeigneten Rolle herausbringen. Möglich, daß es diesmal aber an der nötigen Muße fehlte, und daß der Dichter in einer Zeit schreiben mußte, in der er nicht aufgelegt war. Ich möchte mich für keine der beiden Erklärungen allein entschließen, sondern das Stück am liebsten als eine gezwungen abgepreßte Gelegenheitsdichtung ansehen, die zugleich die Nichtbegabung Geyers für das ernste und tragische Fach klarstellt.

Die Charaktere, die in den launigen Szenen die Hauptfiguren bilden, Rosalie, Ehrenberg und seine Frau, müßten von einer eingehenderen Durchsicht lobend erwähnt werden. Sie stehen ebenso in einem krassen Gegensatz zu denen der Rührszenen, wie diese selbst. Doch ist in Ehrenberg schon reichlich der übliche Vertreter der bürgerlichen Ehrbarkeit zu erkennen, wie er seit dem Musikus Miller über Hebbels Meister Anton bis in die Gegenwart fortlebt. Dagegen sind Therese und Graf

[1]) In dem oben zitierten Briefe vom 13. März 1817.

Werben, also die eigentlichen Hauptfiguren, mit der Handlung, in der sie stehen, gänzlich verfehlt. Der Graf ist ebenso eine unmännliche, weichliche Natur wie Therese ein wahres Gefäß von Sentimentalität. Auch wurde die letztere viel zu wenig ausgeführt. Böttiger verlangte mit Recht für sie eine besondere Szene, in der sie mit ihrem Kinde Rosalie verkehrte.[1])

Die dramatische Technik leidet ebenfalls unter den durch die Art der Handlung bedingten Schwächen. Der Fehler in der Gegensätzlichkeit zwischen Titel und Inhalt wurde schon erwähnt. Außerdem muß man aber mit mancher Zufälligkeit vorliebnehmen. Doch hat Geyer hier noch am meisten versucht, die Schäden gutzumachen. So indem er das Erscheinen Werbens auf dem Hofe Ehrenbergs durch die Begegnung mit Rosalien begründet und die lustigen Szenen überhaupt ganz geschickt anlegt. Deutlich zeigt es sich, daß ein begabter Lustspieldichter den verfehlten Versuch eines Schauspiels gemacht hat.

Die Tatsache sei noch erwähnt, daß Geyer auch den in der „Braut aus der Fremde“ noch gerügten Mangel beseitigt hat. Die launigen Verwechslungen sind dem Zuschauer in diesem Falle bereits seit der Exposition durchsichtig. Man ahnt, daß Werben nicht Frau Ehrenberg, sondern Therese meint. Denn als Rosalie den Besuch des Grafen ankündigt, vermutet der Verwalter, daß diesen wohl eine Liebesgeschichte zu dem sonderbaren Benehmen gegen seine Tochter veranlaßte. Er glaubt, daß Werben in Rosalie eine Ähnlichkeit mit einer verlorenen Geliebten entdeckt und deshalb Interesse für diese habe. Dabei vergleicht er ihn mit seiner Magd Therese, die auch an einem geheimen Liebeskummer leide und deshalb oft ebenso wunderlich sei. Und auch hierbei das gleiche Mißverhältnis. Die humorvollen Verwicklungen sind angedeutet, nicht aber die Beziehungen zwischen Rosalie und Therese, also der in die Schauspielhandlung gehörige Teil. Diesen hat Geyer wieder unklar gelassen. Das Beispiel zeigt seine ganze Arbeitsweise.

Ebenso ist die Sprache in den Lustspielszenen natürlich und schlicht wie sonst. Doch deuten auch unreine Reime und schlecht abgezählte Verse hin und wieder auf eine gewisse Flüchtigkeit hin. In den Schauspielszenen dagegen ringt Geyer mit einer steifen, unnatürlichen Deklamation, mit einem falschen Pathos und unnötig pompösen Bildern, die zur Genüge beweisen, daß das Mißglücken mit an seiner Begabung gelegen hat. Ein

---

[1]) Dresdner Abendzeitung 1818 Nr. 62 vom 18. März.

einziges Beispiel genügt, Werbens Schilderung des Zusammentreffens mit Rosalien:

Entzückendes Gefühl! — Wie bei gewalt'gen Stürmen,
Wenn Wolken schwer und schwarz des Himmels Blau
umtürmen,
Der Schiffer rettend schwimmt auf leckem Boot, und Land
Er plötzlich faßt — so ich — als ich dies Mädchen fand;
In ihren Zügen ging mir auf ein neues Leben,
Die neue Spur, sie hat Gewißheit mir gegeben!"

Wie Glasenapp (a. a. O. Bd. 1 S. 64) in seiner kurzen Inhaltsangabe das Stück eine „liebliche Dichtung" nennen kann, ist mir unverständlich. Zwar sagt er ganz irrtümlich, Werben sei früher schon einmal mit Therese „verheiratet" gewesen. Dann sieht sich das Ganze schon anders an. Wodurch im übrigen diese Beschönigung entstand, vermag ich nicht nachzuweisen.

Daß die Zeitgenossen ein derartig rührseliges Machwerk besser beurteilten, ist so unwahrscheinlich nicht. Böttigers Kritik gipfelt in der höchsten Anerkennung. Bei ihrer Länge von zweieinhalb Quartseiten erspare ich sie dem Leser. Nur daß sie der Debütantin Rosalie eine Zukunft prophezeite, sei erwähnt.

Der Auszug aus dem Theaterzettel gibt an, daß Geyer bei der ersten und zugleich auch letzten Aufführung nicht mitwirkte.

Königliches Deutsches Schauspielhaus.

Montag, am 2. März 1818.

1te Vorstellung im 3ten Abonnement.

Die Verlegenheiten.

Lustspiel in 3 Akten, frey nach dem Französischen vom Schauspieler Lembert.

Hierauf zum ersten Male:

Das Erntefest.

Schauspiel in einem Akt vom Hof-Schauspieler Geyer.

Personen:

Ehrenberg, Ökonomie-Beamter	Herr Burmeister
Seine Frau	Mad. Hartwig
Rosalie, seine Tochter	Rosalie Wagner
Therese	Mlle. E. Zucher
Graf Werben	Herr Julius
Der Schulz	Herr Staecker

Schnitter und Schnitterinnen, Dorfmusikanten.

3. „Der Bethlehemitische Kindermord."

Um so besser gelang das nächste Lustspiel, das Geyer unter dem Namen „Der Bethlehemitische Kindermord" herausbrachte. Nachdem er selbst offenbar den Mißerfolg gefühlt hatte, ist es ihm geradezu zum Lobe anzurechnen, daß er es bei seiner mangelnden Begabung für das Schauspiel mit dem ersten Versuch genügen ließ und dafür um so mehr danach strebte, den in der „Braut aus der Fremde" erfolgreich beschrittenen Weg weiterauszubilden.

Außerdem aber bleibt dieses Werk für Geyers Beurteilung von Wert, weil es das erste unmittelbare Erzeugnis seiner Muse ist. Kein äußerer Anlaß, keine besondere Gelegenheit läßt sich erkennen. Nur der künstlerisch-literarische Schaffenstrieb scheint die Anregung gegeben zu haben.

Die Entstehungszeit läßt sich mit ziemlicher Genauigkeit bestimmen. „Der Bethlehemitische Kindermord" fällt in die letzten Monate Geyers. Zum erstenmal aufgeführt am 20. Februar 1821 im Hoftheater zu Dresden, ist er in den letzten Dezembertagen 1820 und den ersten Januartagen 1821 entstanden.[1]) Nirgends hören wir früher von ihm. Auch darf vermutet werden, daß Geyer im Anfang Dezember 1820 noch nicht daran gearbeitet hat. Denn in einem Briefe vom 12. Dezember 1820 an Albert Wagner in Breslau schreibt er wohl von seiner Absicht, dort ein Gastspiel zu geben, und spricht den Wunsch aus, viermal aufzutreten, erwähnt aber noch nichts von einer neuen Dichtung. Dagegen bringt der nächste Brief vom 18. Januar 1821 im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Gastspiel bereits die Mitteilung, daß ein neues Lustspiel mit dem Namen „Der Bethlehemitische Kindermord" beendet sei und nächstens seine Dresdener Uraufführung erleben werde. Geyer erkundigt sich, ob der Stiefsohn das Stück in Breslau „anbringen" könne, und verspricht, das Regiebuch und die Kritiken einzusenden. Daraus folgt, daß er während des Abfassens der Dichtung bereits an eine Breslauer Aufführung gelegentlich seines dortigen Aufenthaltes gedacht hat. Wenn er aber am 12. Dezember 1820, wo zum erstenmal von dem beabsichtigten Gastspiel die Rede ist, noch nichts davon erwähnt, so darf man wohl annehmen, daß der Gedanke zu diesem Lustspiel in dem Dichter erst nach der Absendung jenes Briefes entstanden ist. Somit liegt am 12. Dezember 1820 die Grenze, hinter der das Lustspiel an-

[1]) Der Theaterzettel befindet sich in der Sammlung der Kgl. Bibliothek zu Dresden.

zusetzen ist. Den Endtermin seiner Entstehung aber wissen wir bereits aus dem Briefe vom 18. Januar 1821. Deshalb bleibt für die Entstehungszeit die äußerst kurze Spanne von Mitte Dezember 1820 bis Mitte Januar 1821 übrig.

Dieser an sich schon knapp bemessene Zeitraum erfährt vielleicht noch dadurch eine Einschränkung, daß Geyer während desselben ein längeres Gastspiel in Leipzig gab, wo er zugleich als Maler eine reiche Tätigkeit entfaltete und zu alledem von den Anzeichen der Krankheit heimgesucht wurde, der er nach wenigen Monaten schon zum Opfer fiel.[1]) Unter solchen Verhältnissen ist das Stück zugleich ein großartiger Beweis für Geyers Energie und Arbeitskraft und nimmt im Leben des Dichters eine ähnliche Bedeutung ein, wie die Meistersinger in dem seines Stiefsohnes. Der kecke, frische Humor, der in ihm erfreut, findet ein tragisches Gegenstück in dem Tone der aus dieser Zeit stammenden Briefe, in denen Kränklichkeit und pekuniäre Sorgen[2]) Geyer in eine merkwürdig gereizte Stimmung versetzten. Deshalb erscheint der Bethlehemitische Kindermord geradezu als ein plötzlicher und um so heftigerer Ausbruch seines humorvollen Temperaments, durch den der Dichter sich von allen Stimmungen und Sorgen befreien will. Als einen solchen haben wir das Lustspiel aufzufassen, und so läßt es sich auch erklären, wenn es als ein abgerundetes Ganzes förmlich wie aus einem Guß geschaffen vor uns liegt.[3])

Wohl hier schon würden die Nachrichten über die Auf-

---

[1]) vgl. Glasenapp a. a. O. Bd. 1 S. 74. Er selbst meldet in jenem Briefe vom 18. Januar 1821 an Albert Wagner: „Ich bin vor einigen Tagen aus Leipzig zurückgekommen, wo ich viel gemalt und mich sehr unwohl befunden habe".

[2]) „Ich kann dir wohl sagen, daß ich mit Schulden ins neue Jahr getreten bin", heißt es im Verlauf des Briefes, wo der Stiefvater schließlich den Stiefsohn bittet, zur Tilgung der Schulden beizutragen und diese der Mutter geheimzuhalten.

[3]) Geyers Mißstimmung zeigen in dem Briefe an Albert Wagner vom 18. Januar 1821 besonders folgende beiden Stellen: zunächst die Beschreibung seines Leipziger Aufenthaltes: „wo ich viel gemalt und mich sehr unwohl befunden habe, vielleicht der Geist des Thomäschen Hauses, wo ich wohnte, denn Wohnung und Menschen sind unheimlich da. Der schwarze Pudel und die verräucherten Gestalten haben etwas Finsteres, das sich einem unwillkürlich mitteilt, und ich danke dem Himmel, daß du nicht in diesen Schlamm geraten bist, der dich physisch und moralisch erstickt hätte". Besser noch die Aufforderung an Albert, die pekuniären Sorgen tragen zu helfen: „Meine Gesundheit fängt an zu wanken, die angestrengte Arbeit erschöpft mich, meinen übernommenen Pflichten, so gern ich sie erfülle, wird die Ausübung erschwert und in ausgebreiteter Ferne findet sich kein Ruhepunkt für mich, ich darf also wohl meinen Kindern, ohne unbillig zu scheinen, zumuten, zu meiner Erleichterung etwas beizutragen".

führungen des Kindermordes von Interesse sein, doch bespreche ich besser zunächst die Überlieferung und die Druckausgaben.

Das Originalmanuskript ist verloren gegangen. Das im Dresdener Hoftheater aufbewahrte möchte ich nach der Handschrift nicht dafür ansehen. Nach einer persönlichen Mitteilung ist auch das im Besitz der Familie Wagner befindliche Exemplar kein solches, wenngleich sich auf dieses auch die Ausgabe bei Reclam gründet.[1]) Nachforschungen in den Archiven der sonstigen Theater, die das Stück aufführten, blieben erfolglos. Sie bewiesen nur, wie in Breslau und Prag, daß Geyer diesen Kopien des Regiebuches überlassen hat, soweit sie es nicht nach dem 1823 durch einen ungenannten Herausgeber erfolgten ersten Druck gaben.[2]) Nach derselben wurde es alsdann, wie bereits Glasenapp (a. a. O. Bd. 1 S. 72) mitteilt, im ersten Jahrgang des „Weimarischen Taschenbuchs“ und im Bd. 14 der „Deutschen Schaubühne“ (Wien 1825) abgedruckt. Sämtliche Ausgaben stimmen unter sich und mit dem Regiebuch des Dresdener Hoftheaters überein, so daß textkritisch keinerlei Schwierigkeiten bestehen.[3]) Auch die Breslauer und Prager Handschrift zeigen keine Abweichungen. Dagegen läßt das Exemplar des Rigaer Stadttheaters eine Überarbeitung von fremder Hand deutlich erkennen, die für die vorliegenden Untersuchungen nicht in Frage kommen kann.[4])

Die Bearbeitung Wittmanns erfordert eine Prüfung. Sie weist zunächst rein äußerlich den beachtenswerten Mangel auf, daß sie den vollen Namen verkürzt und so die literarische Beurteilung des Ganzen beeinflußt hat. Hier ist das Werk einfach als „Lustspiel in zwei Akten“ bezeichnet, was jedoch mit dem eigentlichen Titel nicht übereinstimmt. Denn Geyer hat sein Stück nur „dramatisch-komische Situationen aus dem Künstlerleben in zwei Aufzügen“ genannt. Sonst weicht Wittmanns

---

[1]) Nach Mitteilung der Witwe des verstorbenen Herausgebers, Frau Auguste Wittmann in Düsseldorf, hat diesem die Handschrift des Hauses Wahnfried vorgelegen.

[2]) Im Groß 16° Format 1823 bei Hoffmann in Weimar.

[3]) Es ist an dieser Stelle meine Pflicht, auf die emsige Sammelarbeit des verstorbenen Leipziger Archivars Geh. Rat Prof. Dr. Wustmann hinzuweisen, der schon lange vor mir sämtliche Druckausgaben des Kindermordes gesammelt hatte und sie mir in liebenswürdiger Weise zur Verfügung stellte. Sie befinden sich nunmehr im Besitze der Leipziger Stadtbibliothek.

[4]) Ich kann die Behauptung Glasenapps (a. a. O. Bd. 1 S. 75) nur bestätigen, daß die hier zu findenden handschriftlichen Textvarianten „rätselhaft“ aussehen und nicht vom Verfasser herrühren können. Schon die Schriftzüge machen das unmöglich.

Text höchstens in einzelnen Wortverbesserungen, und auch da selten genug, von den frü herenFassungen ab. Die Behauptung, die Neuausgabe sei eine „Durcharbeitung", ist etwas viel gesagt, wenn man nicht darunter die Aufführungsvorschläge und die durch Klammern gekennzeichneten Striche verstehen will. Diese beschränken sich auf die historischen Anspielungen und sind nach meiner Ansicht ganz zwecklos. Im übrigen ergibt Wittmanns Ausgabe die Übereinstimmung der in Bayreuth aufbewahrten Fassung mit den sonstigen Handschriften und stellt eine so gut wie wortgetreue Neuauflage vor. Ihre Einleitung ist im Stile der Universalbibliothek kurz orientierend, ohne dabei dem bisher über Geyer Bekannten Neues hinzuzufügen. Die literarischen Urteile über den Kindermord zeigen, daß der Herausgeber dessen eigenartige Stellung in seiner Zeit nicht nur nicht erkannt, sondern sogar direkt verkannt hat. Das aber muß um so mehr bedauert werden, als eben diese Ausgabe allein bisher die Kenntnis von dem Geyerschen Schaffen vermittelte.

Schon der Name „Der Bethlehemitische Kindermord" zeigt Geyers Sinn für Humor in ähnlicher Weise, wie er sich auch mit dem Titel seines ersten Lustspiels „Das Mädchen aus der Fremde" einen literarischen Scherz erlaubte. Indem man beim ersten Anhören eine bluttriefende Handlung analog der biblischen Sage erwartet und sich auf allerhand Grausamkeiten gefaßt macht, wie sie im Drama des Mittelalters und vor allem seit dem 17. Jahrhundert unter dem Vorbild Marinis in der Bearbeitung des gleichen Stoffes beliebt waren, ist man bei näherem Hinsehen um so angenehmer überrascht. Denn man findet lediglich eine aus köstlichsten Atelierszenen bestehende Handlung, in der ein Gemälde des Bethlehemitischen Kindermordes eine Rolle spielt. Und wenn die folgenden Untersuchungen zu dem Ergebnis kommen, daß der Inhalt dieser Szenen an Natürlichkeit und Komik der Verwicklungen dem Maß von Unheimlichkeit völlig gleicht, das im Titel angedeutet zu sein scheint, so kann man dem sinnigen Einfall des Dichters die gerechte Anerkennung nicht versagen.

Trotzdem erscheint es immerhin etwas befremdlich, daß Geyer hier zum zweitenmal eine biblische Sage in den Vordergrund des Interesses stellt. In dieser Tatsache etwa nochmals einen satirischen Seitenblick auf die germanischen Sagenstoffe der Romantik zu erblicken oder aus ihr eine besondere biblische Belesenheit für Geyer zu folgern, kann ich mich nicht entschließen. Denn der Inhalt der Kindermordsage wird in der Dichtung so gut wie gar nicht berührt. Vielmehr halte ich das Ganze für eine reine Zufälligkeit. Wie bei der Delilasage, so

mögen Geyer auch hier bildliche Darstellungen bekannt gewesen sein, und die Möglichkeit bleibt offen, daß er selbst sogar einmal an einer solchen Kopie gearbeitet hat. Denn es steht fest, daß er gern alte Meisterwerke mit großer Fertigkeit nachschaffte.[1])

Außerdem darf aber noch eine andere Tatsache herangezogen werden, die Geyer vielleicht die Kindermordsage zufällig lebhafter in das Gedächtnis zurückgerufen hat. Im Jahre 1813 wurde in Dresden von einem französischen Marionettentheater ein Stück mit der Bezeichnung „Der Bethlehemitische Kindermord" aufgeführt. Zwar besitzen wir keine nähere Kenntnis von dem Inhalt. Doch erübrigt sich eine solche vollkommen, da das Stück immerhin an die biblische Sage erinnert haben muß. Ebensowenig kommt es aber auch in Frage, ob Geyer dieser Aufführung beigewohnt hat. Selbst wenn dies nicht der Fall gewesen ist, kann er doch gelegentlich von ihr gehört haben durch eben denselben Mann, durch den auch wir diese Nachricht besitzen, durch Wilhelm von Kügelgen.[2]) Dieser beschreibt den bleibenden und lebendigen Eindruck, den er als Kind von dem Stücke erhielt, und man darf wohl annehmen, daß er, damals ein Knabe, bei der Bekanntschaft mit dem Hofschauspieler Geyer von diesen seinen ersten Theatereindrücken nach Kinderart gesprochen hat. Daß aber zwischen der Geyerschen Familie und der Kügelgens nähere Beziehungen bestanden, beweist Geyers Briefwechsel mit seinem Stiefsohn Albert Wagner, in dem der Name Kügelgen des öfteren erwähnt wird.[3])

Sophie, die Frau des Malers Klaus, befindet sich in Aufregung und Sorge, weil ihr Mann seit einiger Zeit ein gänzlich verändertes Wesen an den Tag legt. Spät geht er zur Ruhe und früh ist er mit Tagesgrauen wieder auf. Im Schlaf spricht er von Ehre, Ruhm, Gold, aber auch von Blut und Mord. Was er nur haben mag? Die Staffelei, der sonst sein ganzes Interesse gilt, fesselt ihn nicht mehr, welch Geheimnis mag er vor seiner Frau verbergen? Auch heute sitzt er wieder am frühen Morgen im Kabinett neben dem Atelier. Durchs Schlüsselloch sieht Sophie seinen Rücken, ohne zu erkennen, was er treibt.

---

[1]) Berühmt wurde von solchen seine Kopie der Madonna von Lucio Giordano.

[2]) Jugenderinnerungen eines alten Mannes (W. v. Kügelgen), Ebenhausen bei München 1909, S. 157/58 51.—60. Tausend.

[3]) So z. B. berichtet Geyer in einem nichtdatierten Briefgedicht, das an anderer Stelle von mir für den Winter 1820 auf 1821 festgelegt wurde, die näheren Umstände von der Ermordung des alten Kügelgen (die auch in Wilhelms Erinnerungen angeführt sind) und teilt Albert mit, daß das Gericht sich mit dem eigenartigen Vorfall befaßt habe.

Am Ende macht er Gold, weil er davon soviel im Traume spricht? Da hätte sie nichts dagegen! Aber das soll doch so eine „Art von Teufelei“ sein, das Goldmachen? Auch sprach er von Mord und Blut — nein, sie will lieber kein Gold haben! Auf der Staffelei steht ein Entwurf. Es scheint ein historisches Bild zu werden. Das wäre bei Klausens Armut das Dümmste, was er machen könnte! Doch sie will versuchen, ihn auszuhorchen, wenn sie das Frühstück bereitet hat.

Klaus, ein bis zum Enthusiasmus begeisterter Künstler, der nur für seine Kunst, für nichts anderes Sinn und Fähigkeit besitzt, tritt mit einer Skizze in der Hand auf. Er ist über den gelungenen Entwurf entzückt und überzeugt, daß ihm die Darstellung des Bethlehemitischen Kindermordes den heiß ersehnten Ruhm eintragen wird:

„Mein Name lebt dann in der Kunstgeschichte fort,
Unsterblichkeit verleiht mir nur mein Kindermord“.
(I, 2 N.-A. 16.)

Diese zweideutigen Worte hört Sophie gerade noch, während sie die Tür öffnet. Vor Schreck entfällt ihr das Kaffeegeschirr. Kindermord! — ihr Mann will die Kinder morden! Nun weiß sie, welche Pläne ihn in den letzten Tagen beschäftigt haben. Sie ist entsetzt und dringt mit Fragen auf ihn ein. Doch er antwortet ruhig, er beschäftige sich mit einem Kindermord. Da sie den wahren Sinn falsch versteht, ihm seinerseits aber der Irrtum Sophiens auch nicht klar ist, ergeben sich köstliche, humorvolle Situationen und Mißverständnisse, die noch erhöht werden, als Klaus der Sophie andeutet, daß auch sie dabei eine Rolle spielen werde:

„Es wühlt das Schwert sich ein auch in der Mutterbrust —
Verzweiflung, Angst und Mut — Ha! das ist eine Lust!“
(I, 3 N.-A. 17.)

Sophie gerät in Angst. Auch sie soll dran glauben! Sie ruft nach Ärzten, um den Verstand ihres Mannes prüfen zu lassen. Der aber sieht in ihrer Stellung und in ihrem Ausdruck ein vorzügliches Modell, das er sogleich festhalten will. Er geht auf Sophie zu, die laut um Hilfe ruft.

Die Knaben Raphael und Titian stürzen herbei, werden aber von der Mutter zur Flucht veranlaßt. Jetzt erkennt Klaus das Mißverständnis. Er eröffnet Sophie, daß er von einem Bilde sprach. So beruhigt sie sich, kann es aber nicht unterlassen, ihrem Manne Vorwürfe zu machen, daß er immer in „Extase“ schwebe und dabei nicht an die Wirtschaftssorgen denke. Klaus fällt aus allen Himmeln:

„Die Wirtschaftsmiene kommt, o weh! nun ist es aus.
In meine Kunst mischt sich die Sorge für das Haus.
Jetzt kann ich deinen Kopf für mein Tableau nicht brauchen".
(I, 14 N.-A. 19.)

Die Kinder schreien nach Brot, und die Mutter findet nur noch eine geringe Münze für sie. Mit der sollen sie sich Brot kaufen, um dann zur Schule zu gehen. Doch der Lehrer hat sie hinausgewiesen, bis er das seit einem Jahre schuldige Schulgeld erhalten werde. Sophie ist sprachlos. Klaus aber weiß Rat: Die Kinder mögen den Lehrer zum Mittagstisch einladen. Wieder eine neue Sorge für die Hausfrau. Ihr und ihres Mannes Besitz sind gerade noch acht Groschen, und kein Mensch will mehr borgen. Dazu noch einen Tischgast! Die Kinder gehen zur Schule, Klaus ist in Gedanken schon wieder bei seinem Kindermord. Da Sophie überzeugt ist, daß ein historisches Bild keinen Pfennig einbringen werde, wird sie nur um so mehr an die augenblicklichen Nahrungssorgen erinnert. Sie verlangt, daß Klaus das fertige Porträt verkaufen und das Geld heimbringen solle. Der aber will sie zuvor zum Modell haben. So sehr sie sich auch weigert, so gibt sie doch sofort nach, als er die Absicht ausspricht, ein hübsches, junges Mädchen aus der Nachbarschaft zu holen. Sofort ist sie bereit, bittet aber nochmals, daß Klaus sein wieder aufgenommenes Zeichnen abbreche und das Bild verkaufen gehe. Während er an seinem Kindermord beschäftigt ist, zieht Sophie ihm die Jacke an, deren neueste Löcher der Maler zu ihrem Entsetzen mit Farbe zutuscht. Schließlich schickt sie ihn fast gewaltsam auf den Weg.

Ein kurzer Monolog schildert Sophiens Kummer und Sorge, die ihr der nur immer für die Kunst begeisterte Mann bereitet. Dann geht sie zur Küche, um für das Essen Geschirr zu besorgen.

Klaus aber ist nicht weit gekommen. Auf der Straße haben ihn sein Freund, der Schauspieler Palm, und dessen Schwester, die Braut des Grafen Hohenstein, angehalten und ihn in sein Atelier zurückgenötigt, das Sophie soeben verlassen hat. Klaus soll Palms Schwester Louise malen, da dieser dem Bräutigam viel von seiner Kunst erzählt hat. Nachdem er sich in freier Künstlerart über die Personalien von Palms Begleiterin erkundigt hat, ist er zur ersten Sitzung bereit. Diese eilt um so mehr, als der Graf noch heut selbst zur Vermählung erscheinen und das begonnene Porträt in Augenschein nehmen will. Louisens seltene Schönheit spielt dem Maler bald einen Streich. Er läuft im Feuer des Entzückens mit offenen Armen auf sie zu, so daß Palm nur schnell noch den ihr zugedachten Kuß auffangen kann. Dann soll es ans Werk gehen. Klaus gruppiert, Palm bittet

das Bild so einzurichten, daß der Bräutigam noch daneben gemalt wird. Klaus verspricht alles. Seine Anordnungen aber geschehen von einem ganz anderen Gesichtspunkte aus, von dem des Kindermordes. Die verwunderte Louise muß hinknien, ein Kissen in den Arm nehmen, ein angsterfülltes Gesicht machen. Dem Maler gefällt alles vortrefflich, während Louise solchem Benehmen gegenüber ratlos bleibt, das sich erst aufklärt, als Klaus Palm mit einem Malerstock zum Schlage ausholend daneben gruppiert. Jetzt löst sich auch dieses Mißverständnis, in dem des Dichters Fähigkeit für Humor und drollige Situationskomik zum besten Ausdruck gelangt. Louise und Palm geben den Bitten des Künstlers nach, ihm für das historische Bild kurze Zeit Modell zu stehen, wogegen er die schnellste Beendigung des Porträts verspricht.

Doch soll Klaus nicht zum Ziel kommen. Des Lebens Wirklichkeit spielt ihm auch jetzt einen Streich, als er endlich ein in seiner Schönheit vollkommenes Modell für sein Werk gefunden hat. Eben setzt er den Pinsel an, als der Theaterdiener Texel Palm abruft, da wegen der Erkrankung einer Sängerin Schillers Don Karlos für die eigentlich angesetzte Rossinische Oper eingeschoben ist. In zehn Minuten findet die Probe statt. In Texel hat Geyer eine vortreffliche Figur geschaffen, die den im besten Augenblick wieder gestörten Maler Klaus durch ihre langweilige Redseligkeit bis zur Raserei treibt. Diese Situationen gehören in ihrer Komik zu den besten des Dichters überhaupt und sind durch eingestreute künstlerische und literarische Ansichten wie durch ihre vortreffliche Charakteristik äußerst beachtenswert.

Texels Botschaft droht auch diese Sitzung abzubrechen, doch läßt sich Louise erweichen, zu bleiben, wenn der Bruder auch gehen muß. Bevor Palm das Atelier verläßt, nimmt er Klaus noch das Versprechen ab, sich nicht wieder von seinem künstlerischen Ungestüm fortreißen zu lassen. Kaum aber hat jener die Tür hinter sich geschlossen, als Klaus seiner Freude über Louisens Bleiben in stürmischer Umarmung Ausdruck gibt. Louise findet keine Zeit mehr, den Künstler zurückzuweisen, und im selben Augenblick tritt Frau Sophie über die Schwelle.[1])

Ihr Zorn ist maßlos. Während sie sehnsüchtig auf ihren Mann und das Geld wartet, hat dieser mit „dem hübschen Nachbarsmädchen" ein Schäferstündchen verlebt! So mag er sie wohl schon oft in dem abseits gelegenen Atelier betrogen haben!

---

[1]) Das Erscheinen Sophiens ist durch die lauten Vorgänge im Atelier begründet.

Weder Louise noch Klaus vermögen vor Sophiens Vorwürfen zu Worte zu kommen. Tief gekränkt verläßt Louise das Atelier, auch Klaus kann sie nicht mehr beruhigen, da Sophie offen an ihrer Ehrenhaftigkeit zu zweifeln wagt. Klausens Versuch, sie wenigstens bis zur Tür zu geleiten, vereitelt eine energische Handbewegung Sophiens. Überlegend geht er vor der schmollend dasitzenden Gemahlin auf und ab und besinnt sich bald eines Besseren, nachdem er zunächst versucht hat, seinem Ärger Ausdruck zu geben:

„Sie schmollt, hm! hm! — Ich glaub', ich machte dumme Streiche!
Am besten ist's, daß ich dem Ungewitter weiche".
(I, 11 N.-A. 68.)

Schleunigst ergreift er Hut und Porträt und schleicht unbemerkt zur Mitteltüre hinaus. Sophie aber springt auf, vermißt ihn und bricht erschöpft zusammen.

Der zweite Akt bringt diesen Szenen gegenüber etwas mehr Handlung. Titian und Raphael berichten der Mutter, daß der Lehrer Stockmann die Einladung mit Freuden angenommen hat und bald erscheinen werde. Sein sonst so strenges Wesen sei wie umgewandelt gewesen. Bevor es jedoch an die aussichtsreiche Mittagsmahlzeit gehen kann, wollen beide Knaben sich noch im Spiele unterhalten. Im Atelier des Malers finden sie die Skizze zum Kindermord, die sie nach einigem Hin und Her sehr gut zu verwenden wissen. Die Figuren werden ausgeschnitten, um auf Pappe geklebt im Puppentheater aufzutreten. Die Knaben hoffen, die Eltern, und besonders den Vater, durch die Aufführung des „Bethlehemitischen Kindermordes" nach Tisch zu erfreuen, den doch offenbar die Skizze darstellen soll. So vernichtet die reale Wirklichkeit, die mit Klausens hochfliegendem Künstleridealismus noch immer in Streit gelegen hat, sein Werk und damit alle seine Hoffnungen und Aussichten.

Während die Kinder die Skizze zerschneiden, erscheint Graf Hohenstein, mit einem Orden auf der Brust. Erschrocken flüchten jene ins Nebenzimmer. Der Graf sieht sich im Atelier um und gibt in Selbstgesprächen seiner Verehrung für Klausens Kunst Ausdruck. Mit dessen Armut fühlt er tiefes Mitleid. Indem er sich selbst gesteht, daß er gekommen ist, dem verkannten Künstler zu helfen, durchschreitet Sophie das Atelier. Sie will sich in ihrem Zimmer einschließen und ihren leichtfertigen Mann samt seinem Gaste sich selbst überlassen. Des Tages Launen haben sie ermattet, und als Hohenstein sich schüchtern im Hintergrunde bemerkbar macht, hält sie ihn für den erwarteten Lehrer Stockmann, vor dem sie sich verbergen will. So empfängt sie

ihn mit ziemlicher Unhöflichkeit, bis der Graf sich ihr als solcher vorgestellt hat. Nunmehr folgt eine Szene voll köstlichsten Humors. Mit echter Weiberlist ahnt Sophie in Hohenstein den Retter aus aller Not. Doch geht sie diesmal vollkommen fehl, wenn sie glaubt, ihn mit Lügen gewinnen zu können. Der Graf ist bereits durch seinen Schwager Palm von den ärmlichen Verhältnissen Klausens unterrichtet, und so hört er mit lächelnder Miene zu, als Sophie ihm von dem Wohlstand und der übergroßen Arbeitslast ihres Mannes erzählt. Um sie für ihre Lügen zu strafen und die Behandlung seiner Braut zu rächen, erklärt er unter solchen Verhältnissen seinen Plan für unangebracht, nach dem er Klaus für eine Kunstreise nach Italien gewinnen und ihm ein sorgenfreies Leben auf seinen Gütern anbieten wollte. Als Sophie ihre Hoffnungen auf diese Weise vernichtet sieht, sinkt ihr völlig der Mut. Vergebens sucht sie sich aus dem Gewebe ihrer Lügen herauszuwinden und den Grafen zu bewegen, erst mit Klaus Rücksprache zu nehmen. Der aber läßt sich mit höhnischem Sarkasmus nicht von der Überzeugung abbringen, daß es eine Sünde sei, wenn er einen so viel beschäftigten Künstler, wie Klaus es nach Sophiens Schilderung ist, aus seinem Schaffenskreise herausreißen wolle. Schließlich aber nimmt er die Einladung Sophiens an, noch einmal vorzusprechen, doch nur, um ihre Niederlage noch vollständiger zu machen. Nur allzu genau hat er die Lügen der Frau durchschaut, als sie ihm erzählte, daß ein Kunde ihres Mannes in der Gestalt eines „Prinzen aus Amerika“ heute am Mittagstisch teilnehmen werde. Und ebensogut weiß er, daß es ihr am Nötigsten fehlt, den Lehrer zu bewirten. So gibt er ihrer Selbstbeherrschung den letzten Stoß, indem er sich selbst als zweiten Gast zum Essen einladet und, ohne ihre Antwort abzuwarten, kurz das Atelier verläßt.

Verzweifelt sinkt Sophie auf einen Stuhl nieder. Bei allen ihren Sorgen hat sie sicher nun auch das sich darbietende Glück zurückgestoßen und dazu noch einen Grafen zu Tische! Da tritt Klaus endlich ein. Er hat Lehrer und alles vergessen, dafür bei einem guten Freunde tüchtig gezecht und für das erhaltene Geld ein altes Bild von einem jüdischen Trödler erstanden. Und die Flasche Wein, die er für das Essen mitbringen wollte, ist ebenfalls bereits leer. Zwei Kunstfreunde haben sie ausgetrunken, während Klaus traumverloren vor dem Schaufenster des Händlers stand. Ihr Hals hatte zu verlockend aus seiner Rocktasche herausgeschaut! Das ist zuviel für die geplagte Sophie, die ihr Ende nahen fühlt. Der Maler sucht sie ver-

gebens mit den Hoffnungen auf eine bessere Zukunft zu trösten, die er an seinen Kindermord knüpft.

Zwischendurch hat Sophie ihrem Manne aber auch den Vorfall mit Hohenstein gebeichtet. Klaus setzt diesem „dummen Streich“ den seinigen mit Louise gegenüber, so daß beide „quitt“ miteinander sind. Doch die Reise nach Italien läßt den Künstler in ihm nicht gleich wieder zur Ruhe kommen. Um so mehr erklärt er sich deshalb mit dem Vorschlag Sophiens einverstanden, die den dem Grafen gegenüber begangenen Fehltritt noch gutzumachen hofft und aus dem nächsten Hotel ein fürstliches Diner besorgen will, das sich nach ihrer Hoffnung schon „bezahlt machen“ soll. So scheint endlich einmal der Friede in dieses Künstlerhaus einzuziehen, nachdem auch die Vorwürfe wegen des Bildes und der ausgetrunkenen Weinflasche überstanden sind. Erleichtert atmet Klaus auf. Da kommen die beiden Knaben und verlangen Leim, um ihre neuesten Theaterfiguren auf Pappe zu kleben. Ahnungslos wünscht er die Aufführung noch vor Tische zu sehen, und so muß er denn zu seinem Entsetzen erkennen, daß die Buben die Kindermordskizze zerstückelt haben. Außer sich vor Wut wirft Klaus das ganze Theater auf den Boden und will eben dem Verdacht nachgehen, daß wohl Sophie die Kinder zu einem solchen Streich angestachelt habe, als gerade im rechten Augenblick der Lehrer Stockmann erscheint. Auf ihn entläd sich nunmehr des Künstlers ganzer Zorn: nur seine verkehrte Erziehungsart kann schuld sein, wenn die Jungen so nichtswürdige Streiche begehen. Vergebens sucht sich Stockmann zu wehren, und vergebens verlangt er die Bezahlung des Schulgeldes — Klaus weist ihm energisch die Tür. Im Abgehen bezeugt er selbst, daß dieser seine pädagogischen Fähigkeiten richtig beurteilt hat. Denn weil der Vater ihn nicht gerade mit Höflichkeit behandelte, will er sich an den Jungen rächen:

(im Abgehen) „Ein seltsam Gastgebot —
Die liebe Jugend hier, die schlag' ich morgen tot“.
(I, 9 N.-A. 73.)

Vernichtet steht der Künstler vor den Trümmern des Werkes, von dem er so Großes erhofft hat. Alle seine Erwartungen sind dahin. Da packt ihn sein Selbstbewußtsein und reißt ihn zu neuer Hoffnung empor:

„Es soll euch nicht gelingen!
Ich werde dieses Bild doch noch zustande bringen;
Was boshaft ihr vertilgt — in meiner Phantasie

Lebt's unvertilgbar fort. Ich mach' mit wenig Müh'
Aufs neue den Entwurf. Das soll an euch mich rächen!"
(Ebenda.)

Während Sophie ihn zu beruhigen sucht und ihm eben noch Verhaltungsmaßregeln für das Erscheinen des Grafen erteilt, ist dieser bereits mit Louise und Palm unbemerkt eingetreten. Als sie diese wahrnehmen, findet Sophie in ihrer Überraschung nur noch den Mut, Hohenstein kniefällig um Verzeihung zu bitten. Der aber wehrt beschwichtigend ab und stellt der noch einmal überraschten Sophie seine Braut vor; — mit Entsetzen erkennt sie das „Modell" wieder, das sie vor wenigen Stunden so schmählich beleidigt hat. In tiefer Scham wirft sie sich Louise zu Füßen, die sie mit freundlichem Lächeln sanft aufhebt. Und während Klaus noch wegen all des Erlebten verzweifeln möchte, löst sich der Zwiespalt zwischen Künstleridealismus und Wirklichkeit, mit dem er wie heute schon jahrelang gerungen, in die glänzendsten Zukunftsaussichten auf: Palm verkündet ihm freudestrahlend das Glück, das sein Schwager, der Graf Hohenstein, ihm zuführen will, eine sorgenfreie Existenz und dem Künstler die Erfüllung des größten Herzenswunsches, eine Reise ins Land der Kunstschätze Italien. Jubelnd fällt Klaus dem Grafen um den Hals, sein ungestümes Künstlerblut auch jetzt nicht verleugnend. Italien! Sofort soll es losgehen! Und so absurd seine letzten Worte zu Sophie: „Pack ein!" beim ersten Hinsehn auch klingen mögen, so deutlich charakterisieren sie doch den hohen Idealismus und das stürmische Künstlertum Klausens, die der Dichter in dessen Gestalt tragikomisch mit Meisterschaft zum Ausdruck gebracht hat.

Das Lustspiel führt einen im höchsten Grade anziehenden Vorwurf aus, das Verhältnis des Künstlers zur Welt. Damit ist allein schon die gesamte Schule der realistischen Zeitkomödie überflügelt und die Anknüpfung an die höhere Literatur der Romantik gegeben. Durch diesen Vorwurf, in realistisch-lebensfrohen Szenen humorvoll behandelt, ist geradezu der derzeitige literarische Gegensatz zwischen romantischem Idealismus und kleinlich-beschränktem Realismus überbrückt. Nur eine solche Versöhnung der Zeitströmungen konnte das von den Verhältnissen verlangte Lustspiel hervorbringen.

Denn das gleiche Problem hat die Romantik oft genug beschäftigt, ja ein Wackenroder, ein Novalis haben sich geradezu daran berauscht. Es ist der erste Gedanke romantischen Sinnens und Träumens überhaupt gewesen und in dramatisierter Form den Romantikern von Goethe überliefert worden. Die Tieck-

Wackenroderschen „Herzensergießungen eines kunstsinnigen Klosterbruders“, Tiecks „Herkules am Scheidewege“, Novalis' „Ofterdingen“ und Stolls „Amors Bild“ haben in schärferen oder schwächeren Linien die Goetheschen Künstlerdramen nachgeahmt, und in E. Th. A. Hoffmanns Künstlernovellen und des Dänen Adam Öhlenschlägers Drama „Correggio“ feierten sie ihre spätromantische Auferstehung.[1])

Von allen diesen mag wohl auch Geyer angeregt sein, doch ist seine unmittelbare Abhängigkeit von „Künstlers Erdenwallen“, vor allem im Stoff und in der Technik, unverkennbar.[2]) Auch er gehört zu der obigen Reihe von Romantikern, unter denen er noch eine nach zwei Seiten hin eigene Stellung einnimmt. Geyer hat Goethes Art nicht nur ins Große übersetzt, sondern als einziger zugleich auch dessen Grundidee in das Lustspiel hinübergetragen, was in der Zeit der bürgerlichen Komödie wohl beachtet sein will.

Außerdem ist dieser Grundgedanke auch der eigenen Erfahrung, dem eigenen Erlebnis des Dichters entsprungen. Darin liegt der größte Fortschritt gegenüber der „Braut aus der Fremde“. Geyer ist in seiner Entwicklung bereits so weit gelangt, daß er Eigenes, Selbsterlebtes zu geben weiß. Man erinnere sich nur an die Entstehungszeit des Bethlehemitischen Kindermords. Gerade hier sind der höchste künstlerische Schaffenstrieb und das Fratzentreiben der Welt, der geniale Aufschwung der Gedanken in die höchsten Sphären des künstlerischen Wollens und das Hemmende des Alltags bezeugt. Schließlich haben bei Geyer niemals die tatsächlichen Voraussetzungen dem hohen Streben seines Künstleridealismus entsprochen. Überall hat er um äußerer Gründe willen das hohe Ziel nicht erreicht, das er nur allzu deutlich erkennen läßt. Das Verhältnis des Künstlers zur Welt ist auch das Grundproblem seines eigenen Daseins gewesen, an dessen Lösung er schließlich bei mangelhaften Vorbedingungen zugrunde ging. Indem der Schauspieler durch übermäßige Übungen seine nicht allzu starke Stimme so weit bilden wollte, daß er auch in Heldenrollen mit Erfolg auftreten konnte, beförderte er das von den Vätern ererbte schwindsuchtartige Brustleiden, so daß er mitten im Streben und Schaffen durch einen frühzeitigen Tod dahingerafft wurde. Und auch den Maler brachte die unvollendete technische Ausbildung um

[1]) vgl. Jakob Minors eingehende Studie „Classiker und Romantiker“, Goethe-Jahrbuch 1899 Bd. 10 S. 225—227.

[2]) Schon Max Koch a. a. O. S. 46 und Glasenapp a. a. O. Bd. 1 S. 72 weisen auf diese Übereinstimmung mit Goethe hin, ohne sie jedoch näher zu begründen.

die besten Früchte seiner Begabung. Wenn Geyer deshalb in seinem Schwanengesang dieses Problem seines eigenen „Ich“ mit humorvollster Laune als Lustspiel behandelte, wenn er es tragikomisch genug darstellte, so zeigt sich in dieser Tatsache wohl am besten die überlegene, hochstehende Art seiner Persönlichkeit. Wer über Dinge, die ihm das Leben verbittern und ihm die besten Erfolge seines Fleißes vorenthalten, derartig lächeln kann, muß ein abgeklärter Charakter sein und auf der Höhe der Menschheit stehen.

Die Art, wie der Vorwurf ausgeführt wird, ist interessant. Der Dichter knüpft dabei ganz an Goethe an, von dem er auch den Stoff übernimmt. Nur daß er eben ein Lustspiel schreibt und deshalb das Komische, Realistische des Alltags noch deutlicher hervorhebt. Hier wie dort wird der Frühmorgen des Malers, die einsame Stunde der Begnadung als Eingang benutzt. Ein großes Gemälde zieht des Künstlers Sehnen ab von der Staffelei, auf der bezahlte Porträts, „Konterfeis“, ihn zur Fronarbeit den Tag über verdammen. Die geniale Konzeption des Meisterwerkes aber stört des Malers Weib mit ihren Wirtschaftssorgen. Die Weihestunde ist vorbei, der Tag, das Leben und die Wirklichkeit beginnen. Mit schwerem Seufzer schickt sich der Künstler an, dem Verlangen des Weibes gerecht zu werden. Doch den ganzen Tag über gibt ihn der Gedanke an das Kunstwerk nicht frei. Was er auch beginnen mag, stets nimmt dieser ihn wieder gefangen und macht ihn als Geschäftsmann, als Porträtisten unbrauchbar.

Daraus gewinnt Geyer mit Geschick das Lustspiel, aus dem beständigen Nachsinnen über das historische Gemälde, das den Bethlehemitischen Kindermord vorstellen soll. Indem er Klaus mit den Nahrungssorgen für Weib und Kind, mit den Porträtkunden und allen möglichen Leuten auf diese Weise in Konflikt geraten läßt, gibt er in einer Reihe treffend gewählter „Situationen“ Beispiele dafür, wie die Wirklichkeit den Künstler immer wieder hemmt. Dabei greift er diese Szenen unbedingt aus dem Leben heraus, stellt nur mögliche und denkbare Verwicklungen dar und schafft mit bestem Geschmack eine Reihe anziehender Improvisationen. Jede derselben ist an sich ein Kunstwerk und könnte, weiter ausgebaut, ein eigenes Lustspiel werden. Des Künstlers Idealismus und des Lebens Realismus prallen aneinander, vortrefflich in einzelnen Personen verkörpert. Die daraus hervorgehenden Verwicklungen müssen unbedingt einen brauchbaren Lustspielstoff hergeben.

Neben der Morgenszene der künstlerischen Andacht und dem Dazwischenkommen der Frau übernimmt Geyer von Goethe

die Episode, in der der Maler einen neuen Porträtauftrag erhält. Zwar hat Geyer sie selbständig in den Palm-Louiseszenen umgebildet, doch sind diese drei wichtigsten Momente entschieden von Goethe beeinflußt. Von hier stammt auch das Streben nach Gold, das aus dem Wunsche hervorgeht, der Kunst ungehinderter dienen zu können,[1]) und die Ärmlichkeit des ganzen Ateliers.[2]) Im übrigen ist Geyer in der Wahl seiner Szenen selbständig vorgegangen.[3])

Die äußere Handlung bleibt gering. Sie führt von der Konzeption des Meisterwerkes durch allerlei Hindernisse und Wirrungen zur Vernichtung der Skizze und schließlich zur glücklichen Lösung. Im übrigen findet zwar in den einzelnen Situationen ein reiches äußeres „Handeln" statt, doch hat dies mit der Lustspielhandlung an sich nichts zu tun. Trotzdem liegt in dieser Dürftigkeit kein dramatischer Fehler. Denn Geyer ergänzt sie, ähnlich wie das moderne Drama, sehr geschickt durch eine innere, psychische Handlung, ohne jedoch mit jenem im Zusammenhang zu stehen. Er reiht die einzelnen Situationen so aneinander, daß sowohl bei Klaus wie bei den Vertretern des Realismus eine sich beständig steigernde Wirkung stattfindet, daß die Schwere der Kollisionen allmählich immer überwältigender wird und sowohl Klaus wie Sophie aus dem ersten leisen Unmut schließlich in die höchste Verzweiflung geraten. Nach der Hohensteinszene ist Sophie von all dem Erlebten erschöpft, und Klaus bricht nach der Vernichtung der Skizze zusammen. Hier liegt der Höhepunkt des Stückes, den der Dichter geschickt und geistreich in vorzüglichen Steigerungen erreicht hat. Diese innere Handlung ist in der gleichen Weise in kurzen Andeutungen auch bei Goethe vorhanden und ersetzt dort ebenfalls die nur geringe äußere. Sie vor allem wird auch die eigentümliche Technik Geyers rechtfertigen.

---

[1]) vgl. A. Köster a. a. O. S. 160.

[2]) Dabei steht Geyer in der gelegentlichen Situationskomik dem zeitgenössischen Meister derselben, Adolph Müllner, nicht nach. Dieser hatte auf ihr allein eine große Zahl möglicher und unmöglicher Lustspiele aufgebaut. Vgl. J. Minor a. a. O. K. 230.

[3]) Goethes „Künstlers Erdenwallen" wurde bereits 1773 zum erstenmal gedruckt. Vgl. Max Morris, Der junge Goethe, Leipzig 1912, Bd. 6 S. 318. Die verschiedenen Bearbeitungen ebenda Bd. 3 S. 324—328 und Bd. 4 S. 96 bis 100. Sie kommen hier nicht in Betracht, da sie sich nur auf stilistische Einzelheiten beziehen. Aus des „Künstlers Vergötterung" und „Künstlers Apothese" scheinen mir keine Einflüsse nachweisbar. Sie sind bei der „Vergötterung" auch sicher ausgeschlossen, da das Drama zu Geyers Zeit noch nicht veröffentlicht war. Goedecke, Grundriß 4, 2 3. Aufl. 1910 S. 473. Die „Apothese" erschien dagegen schon 1789 ebenda 4, 1 3. Aufl. S. 644. Doch könnte man in ihr nur gezwungen Vorbilder erkennen.

Die Lösung des Grundgedankens und damit zugleich auch der Umschwung und Ausgang des Stückes sind oberflächlich. Die letzteren sogar nochmals rührselig-sentimental. Darin müssen die Schwächen gesucht werden, die auch dieses sonst so vortreffliche Lustspiel aufweist und um derentwillen es sich ebenfalls nur kurze Zeit behaupten konnte. Denn Geyer löst den Konflikt schließlich, indem er den Künstler unvermutet einen Gönner finden läßt. Dieser hebt ihn mit seinen reichen Mitteln über die Alltagssorgen hinweg. So ist der Widerstreit zwischen Idealismus und Wirklichkeit beseitigt. Vielleicht war hier „Künstlers Apothese" von nachteiligem Einfluß. Doch scheint mir die Erklärung noch wahrscheinlicher, daß Geyer eben ein Lustspiel schaffen und sich deshalb nicht in tiefsinnige Erörterungen verlieren wollte. Man darf ihn selbst trotzdem nicht für oberflächlich halten.[1])

Wenn man sich aber mit dieser Art der Lösung auch einverstanden erklären will, so hätte der Dichter sie doch besser begründen können. Plötzlich erscheint in höchster Not ein „reicher Graf", stellt dem Maler seine vollen Taschen zur Verfügung und befreit ihn von allen Sorgen. Dabei hat dieser Graf Klaus zuvor niemals gesehen, nie seine Kunst kennen gelernt. Sondern er hat nur von dem Schwager Palm gehört, daß der Künstler der Unterstützung wert sein soll. Das ist lediglich zeitgemäße Rührseligkeit und Sentimentalität. Hier mag manche Träne geflossen sein, als der niedergeschmetterte Klaus und sein verzweifeltes Weib so auf einmal in den Besitz alles dessen gelangten, was sie in den Szenen vorher so schmerzlich entbehrt hatten. Zwar macht Geyer den lobenswerten Versuch, die Rührseligkeit zu verbergen. Er führt Hohenstein in einer äußerst lebendigen und humorvollen Szene mit Sophie ein. Auch gewinnt das Künstlerpaar vor dem letzten Erscheinen desselben seine innere Fassung bis zum gewissen Grade von selbst wieder. Man merkt den Mangel nur bei näherem Hinsehen. Trotzdem ist des Grafen Handlungsweise innerlich nicht notwendig, nicht begründet. Um die Sorge für eine ganze Familie auf sich zu nehmen, konnten die bloße Kunstliebe und die Fürsprache des Schwagers nicht genügen. Vielmehr hätte Geyer Klaus und Hohenstein in einer früheren Szene zusammenführen müssen.

---

[1]) Kochs Ansicht (a. a. O. S. 46), daß der Name Graf Hohenstein an den Leipziger Kommunalpolitiker Graf Hohenthal, den Freund Adolf Wagners, erinnern soll, ist nicht zu widerlegen, aber auch nicht bewiesen. Jedenfalls hat Hohensteins Figur mit der Charakteristik Hohenthals bei Große, Geschichte der Stadt Leipzig, Leipzig 1890, Bd. 1 S. 418 ff. nichts gemein.

Nachdem dieser die Verhältnisse und vor allem die Kunst Klausens kennen und aus eigener Erfahrung schätzen gelernt hatte, konnte er begründet zum Retter aus aller Not werden. So aber nimmt er mit seiner unvermuteten Hilfe die Stelle eines deus ex machina ein, und sein Eingreifen erscheint ebenso unglaubwürdig wie rührselig.

Hier ist der Dichter abermals von seiner Zeit beeinflußt, und hier bringt er sich selbst um die Wirkung aller trefflichen Ansätze. Der ganze Schluß artet in ein unnatürliches Pathos aus und steht mit dem Vorangegangenen ebenso im Gegensatz, wie mit den eigenen Zielen Geyers. Auch in seinem letzten Werk hat dieser den schlimmsten Mangel noch nicht überwunden. Wenn er sich selbst auch bemüht, das Rührselige zu unterdrücken, so ist ihm das doch so gut wie nicht gelungen. Selbst dadurch, daß er Klaus noch immer sich verzweifelt die Haare raufen läßt, nachdem alles um ihn herum schon jubelt und fröhlich ist, macht er den Schaden nicht gut. Ob Klaus in den Freudentaumel hineingerissen wird, bleibt ziemlich gleichgültig. Sein Verzweifeln bis zum Schluß und sein kurz-stürmisches Zustimmen zur italienischen Kunstreise, als er endlich das gewonnene Glück einsieht, kann zwar das Unbegründete der Lösung in etwas verwischen, doch nicht ungeschehen machen.

In Stoff und Handlung ist ebenfalls manches erlebt. Geyer selbst ist als Maler von gleichem Streben gewesen wie Klaus. Auch er kannte höhere Ziele, während er mit der Porträtkunst für des Lebens Notdurft sorgen mußte. Kopien klassischer Meister und eigene Entwürfe beschäftigten ihn in seinen Mußestunden und halfen seinen Namen begründen. Wie Klaus sehnte auch er sich nach einer italienischen Kunstreise, die ihm jedoch versagt blieb. Überhaupt sind das Temperament Klausens, der künstlerische Idealismus, die hohe Kunstauffassung und das Hochstrebende in seinem Wesen Züge Geyers, die dieser hier direkt zur Darstellung bringt. Auch die tiefe Verschuldung scheint ein launiger Spott des Dichters über seine eigene derzeitige Lage zu sein. Sonst aber ist Klaus durchaus Dichtung. Seine Zerstreutheit und sein „genialer Gleichmut gegen des Lebens Mängel und Nöte“ (Glasenapp a. a. O. Bd. 1 S. 72) wie alle humorvollen Seiten seines Charakters sind von Geyer nirgends überliefert. Vielmehr tritt uns dieser in seinen Briefen als ein klar und zielbewußt denkender Mann entgegen. Aber die Mischung zwischen Dichtung und Wirklichkeit charakterisiert sein Schaffen am besten als das eines wahren Poeten.

Ebenso ist es bei Sophie. Auch deren Kleinlichkeit, ihre ganze Beschränktheit und Engherzigkeit hat in Johanna Geyer

kein Vorbild gehabt. Die Quellen sagen über sie gerade das Gegenteil.[1]) Trotzdem ist aber die Ängstlichkeit Sophiens den Schulden des Mannes gegenüber von ihr hergenommen. In den neuerdings bei Ludwig Avenarius[2]) wiedergegebenen Briefen tritt es deutlich zutage, daß Johanna eine geradezu gewohnheitsmäßige Abneigung gegen alles Schuldenmachen gehabt hat. Oft mußte Geyer sie deswegen versöhnen. Und auch in den Briefen an Albert aus der Entstehungszeit des Bethlehemitischen Kindermordes fügt er bedeutungsvoll genug die Bitte hinzu, von den erwähnten Schulden die Mutter nichts wissen zu lassen. Hier hat der Dichter einen Charakterzug seines Weibes übernommen, den er mit Übertreibung, aber doch auch mit Laune verspottet.

Auch die einzelnen Situationen, das tumultuarische Drüber und Drunter in Klausens Haus, sind dichterische Erfindung. Dazu ist Geyer nicht der Mann gewesen, einem so wirren Haushalt vorzustehen. Vielmehr wird uns dessen Familienleben in den Erinnerungen Richard Wagners[3]) als ein wohlgeordnetes, beschauliches und für die Kinder mustergültiges geschildert. Nur manche Einzelheiten beruhen auf Tatsachen. So gebe ich Max Koch[4]) vollkommen recht, wenn er meint, daß Geyer das im Stücke geschilderte Theaterspielen der Kinder auf Grund häuslicher Szenen seinem Lustspiel eingefügt hat. Es ist längst bekannt, daß die Kinder im Hause Geyer sich ebenso rege mit Puppentheatern und ähnlichen Unterhaltungen beschäftigt haben, wie einst die Geschwister am Hirschgraben in Frankfurt. Ebenso sehr wie in diesem schließe ich mich auch im folgenden Max Koch an, daß in der Zerstörung des Bildes vom Kindermord wohl kaum ein wirklich geschehener Jugendstreich, etwa der Kleinsten, Richards und Cäciliens, zu erblicken ist. Nirgends wird sonst von einem solchen Vorfall berichtet, während Glasenapp die besonders markanten Jugendstreiche Richard Wagners treulich bewahrte. Ja wir wissen sogar nicht einmal mit Bestimmtheit, ob Geyer jemals ein Gemälde des biblischen Kindermordes unter dem Pinsel gehabt hat. Im übrigen lassen sich, so wahrscheinlich es auch sein mag, keine tatsächlichen Vorbilder für die geschilderten Situationen erkennen.

Die Technik des Bethlehemitischen Kindermordes ist eigenartig. An sich müßte man ein Stück, das bei einer geringen äußeren Handlung einzelne „Situationen", einzelne Szenen locker

[1]) vgl. Erich Kloß, Wagner-Lesebuch, Leipzig, „Die Mutter Wagners"
[2]) Geschichte der Familie Avenarius, Leipzig 1912, S. 274 ff.
[3]) Mein Leben, München 1911, Bd. 1 S. 9 f.
[4]) a. a. O. S. 46.

aneinanderreiht, verurteilen. Doch ist hier entschieden eine Ausnahme nötig. Denn Geyer stellt seine Szenen nach einem Steigerungsprinzip zusammen. Die von ihm eingeführte innere Handlung steigert sich in rascher Folge bis zu einem völlig begründeten Höhepunkt. Trotz der lockeren Szenenfolge ist doch ein Zusammenhang des ganzen Stückes vorhanden.

Außerdem aber gebraucht Geyer die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung geschickt zur festeren Verknüpfung. Er stellt an einem Vormittag das allmähliche Verzweifeln einer Künstlerfamilie in ihrem Atelier dar und ist deshalb durchaus berechtigt, einzelne und besonders treffende Szenen aus diesem ewigen Kampfe herauszugreifen. Diese folgen zeitlich wohlbegründet aufeinander, und der Dichter zeigt deutlich das Bestreben, zwischen den einzelnen Situationen einen bestmöglichen Zusammenhang herzustellen. So willkürlich ausgewählt die einzelnen Episoden auch erscheinen mögen, so ist doch in dem Stück nirgends ein Einschnitt oder Stillstand zu bemerken. Alles drängt nach dem Höhepunkt hin, und die Technik ist vollkommen gerechtfertigt, so eigene Wege sie auch gehen mag. Daß sie im übrigen die Übersetzung der von „Künstlers Erdenwallen“ ins Große, ins Dramatisch-Darstellbare ist, zeigt ein kurzer Blick. Auch dort sind einzelne Situationen unter Beobachtung der Zeitfolge und nach ihrem Steigerungswert für die innere Handlung aneinandergereiht. Der wohlgelungene Versuch, die Improvisationstechnik Goethes für die Bühne nutzbar zu machen, ist Geyers bleibendes Verdienst.[1])

Daß im übrigen der Bethlehemitische Kindermord vollkommen zur Reihe der deutschen Charakterlustspiele gehört, daß seine Verwirrungen aus dem Gegensatz individueller Charaktere hervorgehen, die im Dienste der Grundidee stehen, braucht kaum erwähnt zu werden. In Klaus und Sophie sind der Idealismus und Realismus geradezu personifiziert und jede einzelne Ver-

[1]) Aus den technischen und stofflichen Gleichheiten schließe ich vor allem auf den Zusammenhang mit Goethe. Denn die Idee allein könnte gut durch dessen romantische Nachbildner bedingt sein. — Hier zeigt sich auch der Nachteil der Neuausgabe Wittmanns am meisten. Wenn man das Stück einfach als „Lustspiel“ vorgesetzt bekommt, liegt die Gefahr nahe, daß seine Technik vom falschen Standpunkte beurteilt wird. Geyer hat den wichtigen Zusatz „dramatisch-komische Situationen aus dem Künstlerleben in zwei Akten“ eigenhändig und aus guten Gründen auf dem Manuskript nachgetragen. Er ist sich der Eigenart seiner Technik wohl bewußt gewesen! Das macht diese literarhistorisch nur noch wertvoller. Daß Wittmann solche Zusätze aber gar nicht beachtete, zeigt seine „Einleitung“. Auch er beurteilt (S. 6) die Technik des Bethlehemitischen Kindermordes einfach nach den üblichen Grundsätzen und bezeichnet sie als die eines Anfängers!

wicklung liegt im Wesen beider begründet. Wenn Geyer schon in der „Braut aus der Fremde“ das Ziel des Charakterlustspiels so gut wie erreicht hatte, so bedeutet sein letztes Werk einen Beitrag von bleibendem Wert zu diesem.

Die einzelnen Charaktere näher zu besprechen, erübrigt sich im Hinblick auf die leicht zugängliche Ausgabe des Lustspiels bei Reclam vollkommen. Nur so viel sei gesagt, daß sie sämtlich treffend gezeichnet sind und jede Figur lebenswahr, natürlich und glaubhaft ist. Sogar die des Grafen, so schief sie auch eingeführt wird. Die beste Leistung ist neben Klaus und Sophie aber sicher Texel, der vielleicht ein direktes Porträt eines Dresdner Theaterdieners bedeuten sollte.

Dagegen steht Geyer im Vers und in der Sprache auch hier noch ganz auf dem Boden der Zeitgenossen. Den Alexandriner zu entschuldigen bemüht sich bereits Max Koch.[1]) Trotzdem hat auch dieser zu dem baldigen Verschwinden des Bethlehemitischen Kindermordes beigetragen. Die Sprache ist im übrigen nicht immer so glatt und gewandt wie in der „Braut aus der Fremde“. Darin ist Geyer entschieden nachlässiger geworden. Die allzu häufige Anwendung des Apostrophes und der Wortzusammenziehungen stören den Gesamteindruck. Auch ergeht er sich häufig in überflüssigen Fremdwörtern. Trotzdem hätten sich solche Kleinigkeiten mit der Zeit wohl vermeiden lassen. Sie sind kein Grund, den literarhistorischen Wert des Ganzen zu beeinträchtigen.

Die Einzelschilderung ist von ursprünglicher Lebendigkeit. Ein köstlicher Humor mit völlig realistischem Geiste entzückt gerade im Gegensatz zum Grundvorwurf. Wenn Geyer hier und da durch gute Wortspiele Mißverständnisse herbeiführt und dabei die Komik etwas übertreibt, wie gleich im Anfang durch das Wort „Kindermord“, so übernimmt er doch nur mit klarem Urteil das Gute der realistischen Komödie.[2]) Im Lustspiel ist ein solches Mittel gelegentlich wohl angebracht und berechtigt. Selbst Kleists „Zerbrochener Krug“ hat es nicht verschmäht. In den Szenen der künstlerischen Begeisterung weiß er dagegen auch sprachlich den Ton eines echten romantischen Idealismus zu treffen.[3])

Auch der Bethlehemitische Kindermord enthält literarische Zeitsatiren. So singt der Dichter abermals einen übermütigen Spottvers auf die Schicksalstragödie. Als Klaus verzweifelt vor

[1]) a. a. O. S. 45.
[2]) Mähly a. a. O. S. 142.
[3]) vgl. z. B. I, 2 N.-A. S. 16.

der vernichteten Kindermordskizze steht, weiß Sophie für ihn nur noch einen Trost: er solle sich damit zufrieden geben, daß eben des Schicksals blindes Walten seine Hoffnungen zerstört hätte. So will Geyer also hier ein Beispiel geben, daß das „Fatum“ hin und wieder tragikomisch, ja sogar witzig in seiner Wirkung sein kann. Die Satire besteht ebenso in einer übermütigen Farce, wie der romantische Schicksalsgedanke absurd war. Sie sei in ihrer geistreichen Art kurz wiedergegeben.[1])

S.: Laß mich doch nur jetzt mit dir ein ruhig Wörtchen sprechen!
Kl.: So sprich!
S.: Du dauerst mich.
Kl.: Nicht Ursach'.
S.: Hör mich an!
Kl.: Ich hör'.
S.: Was hier gescheh'n — das Schicksal hat's getan,
Nicht wir — das schwör' ich dir. Willst du denn noch verschlimmern,
Was —
Kl.: Ach! Das Schicksal soll sich nicht um mich bekümmern!
S.: Wenn's aber doch geschieht?
Kl.: Du bist mein Schicksal, du!

Bezeichnend ist der in allen Drucken und Handschriften zu findende Gedankenstrich vor den Worten Sophiens „— das Schicksal hat's getan“. Er beweist, daß Geyer dieses Wort mit Betonung und Nachdruck gesprochen wissen will, damit die ihm zugrunde liegende Absicht deutlich zum Bewußtsein des Hörers kommt. Und die wütenden Entgegnungen Klausens lassen darüber keinen Zweifel zu, daß eine solche Parodie des Schicksalsgedankens vorliegt.

Ebenso treffend ist ein früheres, gelegentliches Urteil im ersten Akt. Palm beschwert sich darüber, daß man Schillers „Don Karlos“ als Lückenbüßer zu geben pflegt. Doch der geschwätzige Theaterdiener Texel weiß eine Entschuldigung für den Direktor anzuführen, mit dem „zusammen“ er solche Beschlüsse faßt:

„Zum Glück ist es ein Stück vom sel'gen Friedrich Schiller,
Vielleicht entschädigt dies noch für Rossinis Triller,
Und besser wird das Haus gefüllt, als wir gedacht;
Es hätt' ein Schicksalsstück natürlich mehr gemacht;
Denn nur der Teufel ist jetzt Gott der Trauerspiele,
Der wirkt energisch und zermalmet die Gefühle.“

[1]) I, 7 N.-A. S. 43.

Das in gleichem Zusammenhange stehende[1]) Urteil über Rossinis Opernmusik wurde bereits von Glasenapp[2]) wiedergegeben. Es paßt ganz in den Rahmen der Anschauungen des Dichters, dem die süßliche Lärmmusik der Italiener ebenso zuwider sein mußte wie jeder andere fremde Einfluß auf die deutsche Kunst. Als ein naher Bekannter Carl Maria von Webers und als Mitglied der von diesem soeben erst in Dresden begründeten deutschen Nationaloper gehörte Geyer ebenfalls zu den ersten, die mit einer deutschen Kunst die führende italienische Oper verdrängen wollten. Hier erinnert er direkt an seinen Stiefsohn Richard Wagner, wie seine Persönlichkeit an sich um dieser Tatsache willen der Nachwelt nur noch sympathischer sein muß.

Die Aufnahme des Bethlehemitischen Kindermordes war sehr verschieden. Theodor Hell[3]) fand am Stoff alles mögliche zu tadeln, nannte Klaus eine „durchaus barocke Figur" und rückte der Technik mit dem medicamentum probatum zu Leibe, „das Ganze doch lieber in einen Akt zusammenzuziehen", was natürlich hier vollkommen unangebracht ist. Denn wenn man einmal einzelne Szenen locker aneinanderreiht, kann man auch an geeigneter Stelle ruhig eine Pause dazwischen machen. Außerdem rechtfertigt die Steigerung der inneren Handlung Geyer vollkommen. Sie gelangt am Schluß des ersten Aktes zu einem guten dramatischen Höhepunkt und strebt nunmehr im zweiten Akt zielbewußt dem Gipfel zu.

Karl August Böttiger[4]) dagegen fand den Stoff „anziehend" und lehnte eine Kritik der Technik ab, da der Dichter „sie aus der Ansicht eines regelrechten Lustspiels mit einer beginnenden, fortgesponnenen und sich entwickelnden Intrige(!) . . . herausgerückt" habe. In seinem Nekrolog rühmte er später an Geyer, daß dieser wohl fähig gewesen sei, „den nach guten Lustspielen förmlich schmachtenden Bühnen ein Labebecherchen zu reichen".

Das vielgenannte Urteil Ludwig Tiecks scheint von diesem selbst nirgends aufgezeichnet, sondern nur in einem Briefe Geyers an Albert Wagner in Breslau[5]) überliefert zu sein. Hier wird berichtet, daß Ludwig Tieck dem Dichter des Bethlehemitischen Kindermordes nach einer Theaterprobe persönlich seine vollste Anerkennung bezeugt „und sich sehr vorteilhaft darüber aus-

[1]) I, 7 N.-A. S. 41.
[2]) a. a. O. S. 62.
[3]) Dresdner Abendzeitung 1821 Nr. 64 vom 25. Februar.
[4]) Dresdner Abendzeitung 1821 Nr. 52.
[5]) v. 18. Januar 1821.

gesprochen“ habe. Diese Nachricht ist für uns von gleich hohem Wert, wie sie auch dem oft verkannten und gerade von den Dresdener Zeitgenossen mit Unrecht geschmähten Tieck zur Ehre gereicht.

Wenn schließlich Richard Wagner sich erinnert (a. a. O. I, 9), daß auch Goethe bei einer erfolgreichen Weimarer Aufführung[1]) den Bethlehemitischen Kindermord sehr lobend beurteilt habe, so ist das nach den obigen Untersuchungen glaubhaft genug. Goethe wird den Versuch, seine Künstlerdramen ins Bühnenlustspiel zu übersetzen, ebenso gebilligt haben, wie dieser sich hier als gelungen herausstellte. Leider ist auch seine Kritik nur in dieser Form überliefert.

Die sehr verschieden lautenden Nachrichten über die Aufführungen in Hamburg, Weimar, Stuttgart, Berlin, Leipzig, Aachen u. a. m. sollen in ihrem Wortlaut nicht angeführt werden. Sie finden sich sämtlich in den Spalten der „Dresdner Abendzeitung“ der Jahre 1821—1830 und erkennen den Bethlehemitischen Kindermord bald als ein seltenes Beispiel des „höheren Humors“ an, wie in Hamburg und Berlin,[2]) bald nennen sie ihn eine „Ephemere, die ihren Tag mitflattern mag“.[3]) Die Verschiedenheit der Darstellung wird die der Urteile bedingt haben. Im übrigen beweist auch deren Gegensätzlichkeit am besten, daß das Werk mit großen Vorzügen zugleich tiefste Mängel in sich vereint.

Nirgends hat es sich lange auf dem Spielplan halten können. Nur in Dresden folgten der Uraufführung bis zum Januar 1831 eine ganze Reihe von weiteren Darbietungen.[4]) Dann verschwand der Bethlehemitische Kindermord auch hier, bis er am 22. Mai 1873 aus besonderen Gründen im Opernhaus zu Bayreuth seine Wiedererweckung erfuhr.[5])

Der Theaterzettel der Uraufführung soll auszugsweise wiedergegeben werden:

[1]) vgl. L. Eisenberg, Großes biogr. Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jahrhundert. Artikel Geyer.

[2]) Dresdner Abendzeitung 1823 Nr. 313 u. 107, auch „Der Gesellschafter“ 1823.

[3]) So in Stuttgart und Aachen, Dresdner Abendzeitung 1823 Nr. 97 und 1829 Nr. 229.

[4]) Nach den Theaterzetteln der Kgl. B.-B.

[5]) vgl. Wittmann a. a. O. S. 7 ff.

Königlich Deutsches Schauspielhaus.

Dienstag, am 20. Februar 1821:

Das Rätsel.

Lustspiel in einem Akt von Kotzebue.

Hierauf:

Zum ersten Male:

Der Bethlehemitische Kindermord.

Dramatisch-Komische Situationen aus dem Künstlerleben vom Hofschauspieler Geyer.

Personen:

Graf Hohenstein	Herr Julius
Palm, Schauspieler	Herr Kanow
Louise, seine Schwester	Mad. Müller
Klaus, Maler	Herr Geyer
Raphael	Klara Wagner
Titian	Marie Bösenberg
Magister Stockmann	Herr Geiling
Theaterdiener Texel	Herr Pauli

Die Zusammenstellung mit Kotzebue ist interessant und dürfte vielleicht sogar auf Geyers eigenen Wunsch erfolgt sein. Über des berühmten Pauli Verkörperung Texels berichtet Böttiger nur kurz: „Der schnellsprechende, (halb) aber — oder vorwitzige Theaterdiener Texel ward von Herrn Pauli mit Wahrheit und echter Laune gegeben".

Zum Schluß noch eine der Anweisungen, die Geyer für die Breslauer Aufführung [1]) im Juni 1821 an seinen Stiefsohn Albert Wagner gelangen ließ.[2]) Sie ist mehrfach von Wert: „Könnte ich doch nur in Breslau sein, um die Proben meines Stückes zu leiten! Nach den Erfahrungen, die ich jetzt gemacht habe, trete ich mehr auf die Seite der Dichter als der Schauspieler. Nicht alles wird vom letzteren so verstanden, wie es der Dichter gemeint hat, und ich habe mir wieder vieles anders gedacht, als es hier dargestellt wurde. Das Stück ist gewiß bei Euch gut besetzt und Stavinsky läßt mich viel Gutes hoffen, nur seine Frau soll eine höchst mittelmäßige Schauspielerin sein, und die Malerin erfordert eine tüchtige Künstlerin. Denn sie muß das Stück mit halten. Nun — viel Glück und Segen dem Dinge! . . . Es

[1]) vgl. Wiener Zeitschr. f. Literatur, Kunst und Mode vom 21. Juni 1821.
[2]) Brief vom 13. Mai 1821.

freut mich übrigens, daß das Stück gegeben wird und das Personal, besonders Stavinsky, mit Liebe daran geht. Das Tableau, welches umgeworfen wird,[1]) muß wenigstens 3 Ellen breit und 2 Ellen hoch sein, einen schweren Blindrahmen haben, und das Loch vorher eingeschnitten und nur leicht verklebt sein, daß es ja durch den Stuhl schlägt, sonst geht der Effekt verloren. Wie gesagt, wäre ich nur dort! Doch Ihr habt ja einen geschickten Theatermeister, und da wirds ja wohl gehen".

4. Schlußbemerkungen.

So zeigen die Bühnendichtungen in aufsteigender Linie den deutlichen Versuch, die Unterhaltungs- und Typenkomödie der Zeit auf eine höhere künstlerische Stufe zu erheben. Nur „Das Erntefest" fällt aus diesem Rahmen heraus.

Damit bestimmt sich Geyers literarhistorische Bedeutung ohne weiteres, wenn man sich zugleich noch seiner Verurteilung der Schicksalstragödie erinnert. Da diese im Verein mit dem flachen Lustspiel die führenden Bestandteile des damaligen Spielplans ausmachten, so ist der Gedanke einer Besserung, einer Reform bei ihm völlig offensichtlich. Und ebenso hoch, wie jene tief gesunken waren, stand dieses Ziel in seiner künstlerischen Vollendung.

Dabei war der Weg vollkommen richtig erdacht. Ein literarisch wertvolles Lustspiel konnte wohl geeignet sein, die Schicksalstragödie aus ihrer herrschenden Stellung zu verdrängen. Bei einer derartigen Ausgeburt hätte es nur eines besseren Gegengewichtes bedurft, um das Urteil der Zeitgenossen zu klären.

Doch erreichte Geyer sein Ziel nicht. Nur die Spuren, Ansätze und Keime können diesen Blättern zur Würdigung dienen. Trotzdem ist aber auch das Streben an und für sich schon hinlänglich genug, um dem Dichter die Achtung der Literaturgeschichte im selben Grade zu sichern wie das Interesse der Wagner-Biographie. Jene hat ihn als seltene Ausnahmeerscheinung in seiner Zeit ebenso zu schätzen, wie diese den frühesten und wichtigsten Einfluß auf die Entwicklung Wagners von ihm herleiten muß.

Schon „Die Braut aus der Fremde" war ein beabsichtigter Besserungsversuch der Komödie der Zeit gegenüber. Alle Keime eines solchen sind in dem Vorhandensein einer Idee, in der Reinheit des Stoffes und der gegensätzlichen Stellung der

[1]) Ein Porträt auf Klausens Staffelei, das dieser umwirft, als er entdeckt, daß die Kinder die Skizze des Kindermordes zerschnitten haben (II, 7 N.-A. 70).

Charaktere zu erkennen. Doch kam der Dichter bei diesem Erstlingswerk noch nicht weit über den Versuch hinaus. Trotz aller vortrefflichen Absichten mußte er sich selbst erst entwickeln, mußte sich selbst erst die nötige technische Fertigkeit aneignen, um als Besserer auftreten zu können.

Ein gänzlich mißglückter Schauspielversuch folgte. Ein Rührstück schlimmster Art, wie es sich im Rahmen des Geyerschen Strebens überhaupt kaum erklären läßt. Mit richtiger Selbsterkenntnis wandte sich der Dichter sofort wieder von diesem außerhalb seiner Begabung liegenden Gebiete ab und machte dafür im Lustspiel einen um so bedeutenderen Schritt vorwärts.

„Der Bethlehemitische Kindermord" konnte werden, was er sein sollte. Idee und Stoff kamen dem Fühlen der Besten unter den Zeitgenossen ebenso entgegen, wie sie eigenste Erlebnisse des Dichters wiedergaben. Das Werk konnte geradezu die romantische Komödie sein. Und die erste Vorbedingung, das deutsche Charakterlustspiel, war unbedingt ganz erreicht.

Trotzdem trat das Stück dem „Zerbrochenen Krug" noch nicht als ebenbürtiges Erzeugnis der Spätromantik zur Seite. Denn die in der Begabung des Dichters begründeten Mängel wiesen noch allzusehr auf den Zusammenhang mit der zeitgenössischen Dutzendware hin. Im selben Grade, wie sich der Bethlehemitische Kindermord über die Komödie seiner Jahre erhob, stimmte er doch auch zugleich noch mit ihr überein.

Deshalb blieb das Streben Geyers so gut wie erfolglos. Wohl hätte er bei einer weiteren Entwicklung vielleicht Dauerndes schaffen können, doch schon dieses Werk wurde sein Schwanengesang. Allzu früh wurde der Dichter dahingerafft.

Sowohl inhaltlich wie technisch hätte der Bethlehemitische Kindermord anregend wirken können. Das Drama des Künstlers gab bis auf die Gegenwart herab immer wieder den Stoff zu neuen Werken her. Aber ein Grillparzer, ein Gustav Freytag und ein Hebbel wie auch die Neuesten wußten nichts von Geyer. Und ebensowenig regte die Technik mit ihrer „inneren Handlung" das moderne Drama an, soweit die Übereinstimmungen in mancher Hinsicht auch gehen mögen.

Nur in einer Beziehung steht das Werk vereinzelt in der deutschen Literaturgeschichte da. So oft sein Stoff auch wiederholt sein mag, niemals wurde er wieder zu einem so wahren und menschlich-schlichten Lustspiel verarbeitet. Das blieb Geyers dauerndes Verdienst.

Robert Noske, Borna-Leipzig, Großbetrieb für Dissertationsdruck.

Lebenslauf.

Ich, Otto Albert Bournot, wurde geboren am 5. Januar 1890 als Sohn des Apothekenbesitzers Adolph Bournot zu Bobersberg am Bober. Nach dem Besuch der Volksschule meiner Heimatstadt und der Knabenbürgerschule zu Wriezen a. d. Oder wurde ich Ostern 1900 in die Sexta des Realprogymnasiums daselbst aufgenommen. In der Folge besuchte ich das Kgl. Gymnasium zu Deutsch-Krone in Westpreußen und das König-Wilhelms-Gymnasium zu Magdeburg, wo ich Ostern 1909 das Abiturientenexamen unter Erlassung der mündlichen Prüfung bestand. Nachdem ich alsdann fünf Semester in Leipzig Germanistik, Geschichte, Philosophie und Musik studiert hatte, bezog ich im Herbst 1911 die Universität Rostock. In Leipzig hörte ich neben musikalischen Studien bei einigen Lehrern des Kgl. Konservatoriums der Musik die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren und Dozenten Lamprecht, Sievers, Riemann, Prüfer, Weigand, Birch-Hirschfeld, Witkowski, Soerensen, Wundt, Hauck, Volkelt, Richter, Barth, Holz, Köster, Seeliger, Brieger, v. Bahder, Gregory, Schering, Dr. Merker, Dr. Windisch, Dr. Strieder und Dr. Lange und in Rostock die Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren Golther, Erhardt, Bloch, Thierfelder, Sellin, Walther und Meyer. Allen diesen Herren bin ich zu dauerndem Danke verpflichtet, wie vor allem den Herren Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock und Prof. Dr. Arthur Prüfer-Leipzig, die meine Forschungen über Ludwig Geyer mit der größten Bereitwilligkeit unterstützt haben.